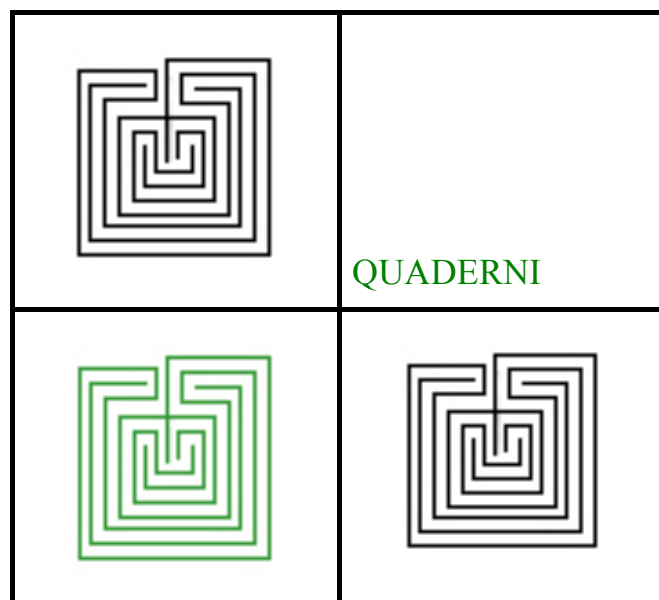


---

# Il prisma di Proteo

Riscritture, ricodificazioni, traduzioni  
fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)

a cura di Valentina Nider



LABIRINTI 141

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Labirinti 141



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Studi Letterari,  
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 141  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© 2012 Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751  
<http://www.unitn.it/dslf/publicazioni>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-442-5  
Finito di stampare nel mese di ottobre 2012  
presso la Tipografia TEMI (TN)

# IL PRISMA DI PROTEO

RISCRITTURE, RICODIFICAZIONI, TRADUZIONI  
FRA ITALIA E SPAGNA (SEC. XVI-XVIII)

a cura di Valentina Nider

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici



COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)

Andrea Comboni

Paolo Tamassia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*, ed è pubblicato con il contributo del PRIN 2008

## SOMMARIO

<i>Presentazione</i>	VII
----------------------	-----

### TRADUZIONI – ADATTAMENTI - RICODIFICAZIONI: TEATRO

NICOLA MICHELASSI - SALOMÉ VUELTA GARCÍA, Giovan Battista Ricciardi traduttore di Antonio Mira de Amescua: <i>Le cautele politiche</i> (1651)	1
ANNA TEDESCO, Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani	31
FAUSTA ANTONUCCI, Nuovi dati e nuove ipotesi sulla presenza del teatro aureo spagnolo in alcune opere di Giacinto Andrea Cicognini. Il caso di <i>Adamira</i>	61
CLAUDIA DEMATTÈ, La fortuna de las obras de Montalbán entre reescrituras, parodias y traducciones: el caso de la comedia <i>No hay vida como la honra</i>	79
MARCELLA TRAMBAIOLI, La resemantización en las tablas de un episodio del <i>Furioso</i> : el pastoral albergue	99
MARCO PRESOTTO, Métrica e intertextualidad en la tradición teatral de <i>La ilustre fregona</i> (siglo XVII)	129
DEBORA VACCARI, De <i>La confusión de una noche</i> a <i>La confusión de un jardín</i> : Moreto reescribe a Castillo Solórzano	161
DANIELA PIERUCCI, Il paradigma settecentesco della ‘sposa domestica’ tra Italia e Spagna: tre adattamenti de <i>La moglie saggia</i> di Goldoni	171

### PROSA E POESÍA

ALBERTO DEL RÍO, El paso del príncipe Felipe por Trento en 1549 (con la noticia de un impreso italiano sobre el <i>Felicísimo viaje</i> )	187
PATRICIA MARÍN CEPEDA, El género epistolar como cauce para la difusión de la poesía manuscrita áurea	207
SELENA SIMONATTI, La discrezione e il ‘codice italiano’: intertestualità e stratigrafie nel <i>Diálogo de la discreción</i> di Damasio de Frías	225
ANNA BOGNOLO, Nel labirinto della <i>Selva</i> . La traduzione italiana della <i>Silva de varia lección</i> di Mambrino Roseo da Fabriano	257
CLIZIA CARMINATI, Marino e la Spagna nel Seicento	307

ILARIA PINI, <i>Quien así traduce no traslada</i> : alcune note su <i>I Ragguagli di Parnaso</i> di Traiano Boccalini tradotti da Antonio Vázquez	321
GIOVANNI CARA, Le metamorfosi del romanzo greco-romano. Cervantes, tecniche di <i>découpage</i>	335
DONATELLA PINI, Barezzi autore, traduttore, editore di romanzo spagnolo e dintorni	353
EDOARDO VENTURA, Barezzo Barezzi 'impostore': la sua <i>Picara Giustina</i>	373
BEATRICE GARZELLI, La traduzione multiforme: note su <i>La desordenada codicia de los bienes ajenos</i> di Carlos García	391
JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ, Un nuevo personaje en la corte: <i>El caballero del milagro</i> , <i>El buscón</i> , y <i>El caballero puntual</i> de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo	405
GIOVANNA FIORDALISO, Una vita oltre la picaresca: il viaggio e le <i>peregrinaciones</i> del soldato Píndaro in Italia in <i>Varia fortuna del soldado Píndaro</i> di Gonzalo de Céspedes y Meneses	431
FEDERICA CAPPELLI, L'arte di conversare e il traduttore 'tradito': l'esperienza del <i>Marcos de Obregón</i> di Espinel	449
ANTONIO CANDELOORO, Antonio Enríquez Gómez e <i>El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña</i> : esperienze traduttive di un autore 'minore' del Seicento spagnolo	465
VALENTINA NIDER, Texto y contexto de dos traducciones olvidadas: la <i>Carta a Antonio de Mendoza</i> de Quevedo y la <i>Instrucción al Exercicio de la muerte</i> de Luisa de Padilla, condesa de Aranda	481
SÒNIA BOADAS, La difusión de la obra de Diego de Saavedra Fajardo en Italia	505
GIULIA POGGI, Tradurre la <i>brevitas</i> : il caso dell' <i>Oráculo manual</i>	529
<i>Indice dei nomi</i>	545

## PRESENTAZIONE

I saggi che qui si raccolgono nascono dalla convinzione che in epoca moderna i diversi livelli di riscrittura di un testo, dalla traduzione alla trasposizione intersemiotica, si inscrivano in una rete di relazioni complesse da indagare in una prospettiva interdisciplinare. Tale presupposto, condiviso da Anna Bognolo, Fausta Antonucci, Valle Ojeda e Marco Presotto, promotori, con la scrivente, del convegno internazionale svoltosi a Trento dal 5 al 7 ottobre 2011 «Il Prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)». Il progetto è stato accolto con entusiasmo dai partecipanti al Progetto PRIN 2008, «Relazioni intertestuali fra Spagna e Italia: riscritture e traduzioni» coordinato da Giulia Poggi dando poi vita al presente volume. La ricerca parte dalla constatazione che il panorama geografico e culturale di riferimento è fondamentalmente policentrico: oltre ai luoghi e istituzioni dell'Italia spagnola e all'asse che unisce Madrid e la curia romana, emerge l'importanza di altri centri di irraggiamento e di interconnessione. Spicca su tutti Venezia, sede di importanti accademie, produttrice e esportatrice di novità editoriali. Nella città lagunare operano personaggi come Mambrino Roseo (studiato da A. Bognolo) o Barezzo Barezzi (D. Pini, Ventura), novelli Protei, traduttori, stampatori e librai che per assecondare il gusto del pubblico modificano i testi, ora ritagliando ora amplificando materiali diversi, riservandosi nella produzione culturale un ruolo che va ben al di là di quelli tradizionali, come è stato messo in luce già in studi precedenti, fra gli altri da Paolo Cherchi.

La capacità di riutilizzare, adattandoli, intrecci e motivi di repertorio è un tratto costituzionale del testo teatrale e un elemento potenziato nell'ambito delle complesse strategie di adattamento/trasposizione fra drammaturgia spagnola e italiana, oggetto da molti anni delle ricerche di questo gruppo PRIN, formatosi sotto la guida di Maria Grazia Profeti. Uno dei nuclei della ricerca che qui

si presenta riguarda le caratteristiche dell'opera di Giacinto Andrea Cicognini, uno dei drammaturghi più interessanti in questa prospettiva. Nei suoi testi una varietà di tecniche e sfumature ideologiche sovrintende alla riscrittura del repertorio spagnolo intrecciandosi ad un incessante processo di autoriscrittura che in fasi successive investe diversi generi – dalla commedia al dramma musicale – e contesti culturali – Firenze e Venezia (Antonucci, Tedesco). Alcune costanti, emerse nelle ricerche sul drammaturgo fiorentino, ritornano non solo negli studi sui continuatori di questa tendenza, come il pisano Giovan Battista Ricciardi (*Vuelta-Michelassi*), ma anche in quelli sulle riscritture intergeneriche nate all'interno della sola letteratura spagnola, a dimostrazione di quanto i meccanismi letterari che guidano la riscrittura, a qualsiasi livello, siano fondamentalmente simili. A seconda della loro congruità rispetto al sistema della *comedia nueva*, nelle trasposizioni teatrali di testi narrativi di Castillo Solórzano si avverte, per esempio, una particolare sensibilità riguardo ai personaggi o agli spazi, che porta all'espunzione di parti comiche e all'accoglimento e all'amplificazione delle scene ambientate nei giardini (Vaccari). L'inoperosità della contrapposizione fra amore lascivo e amore neoplatonico all'interno dello stesso codice teatrale è uno dei fattori che si avvertono nelle trasposizioni sceniche della *Ilustre fregona* di Cervantes. La stessa ricerca tratta anche aspetti finora poco studiati come le relazioni intertestuali stabilite attraverso la conservazione dei metri delle composizioni poetiche intercalate nella narrazione (Presotto). Complementare rispetto a queste indagini appare lo studio della 'risemantizzazione' del celebre episodio di Angelica e Medoro dell'*Orlando Furioso* (Trambaioli). La scena trova infatti notevole eco nella poesia dei Secoli d'Oro mentre il suo scarso accoglimento da parte degli autori teatrali spagnoli si può imputare ancora una volta alle differenze nel modo di concepire la sfera erotica da parte del sistema della *comedia nueva*, che non poteva non trovare 'eccessivo' l'edonismo ariostesco. Infine, le ricerche sulle traduzioni e sugli adattamenti teatrali fra Italia e Spagna di epoche successive (XVIII e XIX), approfondiscono sia la prospettiva linguistica e teorica, sia il contesto storico ed editoriale individuando costanti e spunti teorici in continuità con quanto osservato per il '600. È quanto emerge nel caso della fortuna spagnola della goldoniana *La moglie saggia*, adattata al contesto *ilustrado* ma 'riusata' anche in contesti editoriali nuovi come quello dei manuali per l'apprendimento delle lingue straniere (Pie-

rucchi), e in quello della commedia di Pérez de Montalban *No hay vida como la honra* tradotta nel XIX secolo da La Cecilia (Demattè).

Ritornando ai Secoli d'Oro, accanto alle dinamiche osservate nei centri più importanti della vita culturale e del mercato editoriale dell'epoca, la ricerca porta alla luce l'esistenza di relazioni fra Italia e Spagna in contesti poco esplorati come Trento, in cui per la visita di Filippo II (1548) si allestisce una messa in scena dei versi danteschi dedicati all'orografia della regione (Del Río), o come Torino, dove nel 1738 si stampa una traduzione della *Carta a Antonio de Mendoza* di Quevedo, offerta ai lettori nella veste di una *ars moriendi* (Nider). Nuove indagini sottolineano inoltre l'importante ruolo della persistente diffusione manoscritta, di cui l'epistolografia appare un canale privilegiato. Attraverso carteggi inediti si possono ricostruire rapporti di mecenatismo e cenacoli culturali – come quello che si riunisce attorno alla figura di Ascanio Colonna, studente a Salamanca e, da cardinale, protettore di poeti spagnoli a Roma (Martín Cepeda) – e nuovi esempi di imitazione poetica fra Spagna e Italia, anche non univoca, come nel caso di un sonetto di Lope imitato da Marino in un altro sonetto a sua volta ripreso da Villamediana (Carminati).

Se il romanzo barocco è un campo aperto per ricerche sulla riscrittura di modelli e schemi di derivazione ellenistica (Cara) è il romanzo picaresco ad essere studiato come un laboratorio privilegiato delle possibilità della riscrittura, in quanto caratterizzato dalla continua evoluzione e commistione con altri generi non solo narrativi. È quanto si riscontra nel *Caballero puntual* di Salas Barbadillo, che riprende tratti sia dal *Buscón* di Quevedo sia dalla commedia *El caballero del milagro* di Lope de Vega (López Martínez). La recente pubblicazione in italiano di opere del genere picaresco 'minore', nella collana Bagatelle dell'editore ETS, ha suscitato nei traduttori riflessioni sia sulle caratteristiche dei testi prescelti – ovvero sui diversi ipotesti e sul *pastiche* linguistico de *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* di Antonio Enríquez Gómez (Candeloro) e sull'intreccio di generi nella *Varia fortuna del soldado Píndaro* di Gonzalo de Céspedes y Meneses (Fiordaliso) –, sia su problemi teorici della traduzione di testi del Siglo de Oro – a partire dal *Marcos de Obregón* di Espinel (Capelli) e dalla *Desordenada codicia de los bienes ajenos* di Carlos García (Garzelli).

La prosa politica e di riflessione dei Secoli d'Oro italiana e spa-

gnola è un settore in cui non abbondano gli studi puntuali e approfonditi come quello dedicato al *Diálogo de discreción* di Damasio de Frías, un'opera che si inserisce nella tradizione che dal *Cortegiano* al *Galateo* arriva fino a *La civil conversazione* del Guazzo (Simonatti) o come il saggio sulla traduzione spagnola dei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini da parte del portoghese Antonio Vázquez, che mette in rilievo sia le modifiche alla struttura dell'opera, sia il suo adeguamento al contesto storico della Restaurazione portoghese (I. Pini), o infine, come lo studio dell'immediata fortuna italiana delle *Locuras de Europa* di Saavedra Fajardo, un'opera precocemente tradotta e imitata, come testimonia la sua diffusione manoscritta (Boadas). A conclusione del volume si colloca lo studio di un'opera di grandissimo successo europeo come l'*Oráculo manual*. Il peculiare stile aforistico di Gracián suggerisce all'autrice e traduttrice dell'opera riflessioni sulle difficoltà e sulla pregnanza di una *brevitas* fondata su artifici retorici che si dispiegano a vari livelli (Poggi).

VALENTINA NIDER

*A conclusione del lavoro è per me gradito compito ringraziare i partecipanti al volume e al convegno. Per l'organizzazione di quest'ultimo rivolgo un ringraziamento particolare ad Antonella Neri per la sua attenzione e la sua professionalità, all'unità PRIN di Roma 3 nella persona di Fausta Antonucci e ai colleghi membri dell'unità di Trento, Claudia Demattè e Pietro Taravacci. Ringrazio infine per la sua abnegazione e competenza Lia Coen, segretaria di redazione della collana.*

TRADUZIONI – ADATTAMENTI – RICODIFICAZIONI:  
TEATRO





NICOLA MICHELASSI – SALOMÉ VUELTA GARCÍA

GIOVAN BATTISTA RICCIARDI TRADUTTORE DI ANTONIO  
MIRA DE AMESCUA: *LE CAUTELE POLITICHE* (1651)\*

### 1. *Il teatro spagnolo a Firenze*

Molto a lungo le traduzioni e i rifacimenti italiani secenteschi dal teatro spagnolo del *Siglo de oro* sono stati rubricati sotto la definizione, certo non lusinghiera, di «teatro italiano d'imitazione spagnola». Uno dei campioni del nostro 'cattivo gusto' barocco, in senso drammaturgico, è stato considerato Giacinto Andrea Cicognini, capostipite riconosciuto di questo sottogenere. La critica degli ultimi decenni, tuttavia, è tornata a guardare con occhi nuovi a Cicognini e ai suoi contemporanei, e a riconsiderare la produzione di questi autori avvalendosi di moderni strumenti critici che non stabiliscono gerarchie di valore fra i testi. Maria Grazia Profeti, in particolare, ha fornito a questo campo di studi un ampio orizzonte teorico, fondato su un vasto campionario di casi specifici, aprendo nuove e fruttuose vie di ricerca.<sup>1</sup>

Il nostro apporto a questo filone di studi si concentra sul fenomeno delle traduzioni e dei rifacimenti italiani del teatro aureo spagnolo sorti in un contesto storico delimitato, nel caso specifico Firenze, considerando un arco cronologico ampio di vari decenni

---

\* Si attribuiscono a Nicola Michelassi i paragrafi 1 e 2, a Salomé Vuelta García il paragrafo 3.

<sup>1</sup> Cfr. M. G. Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze 1996, Ead., *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea, Firenze 2009 e gli altri volumi – miscellanei – della collana *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano* dell'editrice fiorentina Alinea (s'intendano curati da Profeti se non diversamente indicato): *Tradurre, riscrivere, mettere in scena* (1996), *Percorsi europei* (1997), *Spagna e dintorni* (2000), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e in Francia* (2007, a cura di F. Antonucci), *Commedia e musica tra Spagna e Italia* (2008).

(dagli anni Quaranta del Seicento fino a oltre la fine del secolo).<sup>2</sup> La specificità di Firenze, rispetto a Napoli e Milano, consiste nell'essere un territorio non soggetto direttamente al dominio politico spagnolo e dove perciò la diffusione della drammaturgia iberica non viene favorita o promossa da una politica culturale orientata del ceto dominante. Un approccio metodologicamente produttivo ci è parso quello di mettere in relazione l'analisi comparativa dei testi spagnoli ed italiani con un quadro storico delle compagnie e delle istituzioni accademiche che misero in scena questo tipo di teatro. Capire in quali contesti e per quale pubblico vennero pensate queste commedie è necessario per valutare le strategie di traduzione e di riscrittura adottate dai drammaturghi fiorentini nei riguardi dei testi spagnoli a cui si ispiravano.

Il primo importante canale di diffusione di questo nuovo repertorio fu costituito dalle compagnie comiche in transito per la città; contrariamente a quanto ci si sarebbe potuto aspettare, tuttavia, le compagnie di comici spagnoli, di passaggio frequente in altri luoghi della penisola, ebbero a Firenze – secondo i dati in nostro possesso – un ruolo del tutto marginale e addirittura trascurabile. Aveva suscitato qualche entusiasmo la scoperta, da parte di Silvia Castelli, dell'arrivo a Firenze di una compagnia di comici spagnoli nel 1639;<sup>3</sup> costoro vennero però duramente ostacolati dalla compagnia di comici italiani in quel momento a Firenze (che temeva la concorrenza), e non riuscirono a rappresentare pubblicamente le loro commedie: furono costretti a recitare nelle case private dei nobili fiorentini, che peraltro – va detto – li accolsero con molto favore.<sup>4</sup> Per tutto il resto del secolo non si ha alcuna notizia della presenza di comici spagnoli a Firenze.

Furono piuttosto le compagnie itineranti italiane dei cosiddetti comici dell'arte (gli attori professionisti italiani) a rappresentare con regolarità a Firenze, a partire dagli anni Quaranta, i primi adattamenti – recitati all'improvviso – da Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca e Antonio Mira de Amescua; si conservano tuttora scenari di alcune di queste messinscene, che furono allestite nel teatro pubblico della Dogana, detto di Baldracca. Solo

---

<sup>2</sup> Cfr. N. Michelassi, S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi secenteschi», 45 (2004), pp. 67-137.

<sup>3</sup> S. Castelli, *Comici spagnoli a Firenze. Notizie e documenti (1621-1639)*, «Medioevo e Rinascimento», 11, n.s. VIII (1997), pp. 387-91.

<sup>4</sup> Cfr. Michelassi, Vuelta García, *Il teatro spagnolo*, pp. 91-92.

per citare alcuni titoli: *Il medico di suo onore* (da Calderón), *L'ateista fulminato* (da Tirso) e il *Belissario* (da Mira de Amescua).<sup>5</sup> Il teatro di Baldracca, gestito dall'amministrazione granducale e preposto a ospitare le compagnie itineranti, si trovava, com'è noto, sul retro degli Uffizi, nel luogo in cui in tempi successivi avrebbe trovato sistemazione la Biblioteca Magliabechiana (e dove oggi continua a essere ospitata la Biblioteca degli Uffizi). L'ingresso era a pagamento e lo stanzone, sovente agitato da risse, era frequentato da tutte le fasce sociali, compresi i principi medicei, al riparo da sguardi indiscreti nei loro stanzini schermati. Osservando il repertorio messo in scena nel teatro di Baldracca negli anni Quaranta, ci si rende conto dell'importanza cruciale di questo luogo per la storia dello spettacolo a Firenze. Fu infatti qui che poterono essere conosciute alcune tra le più rilevanti novità teatrali del barocco europeo: l'opera in musica commerciale veneziana e, appunto, la *comedia nueva* spagnola.

Un attento osservatore di queste rappresentazioni dei comici fu Giacinto Andrea Cicognini,<sup>6</sup> figlio di quel Iacopo che qualche anno prima si era vantato di intrattenere una corrispondenza epistolare con Lope de Vega circa il superamento delle unità aristoteliche. Giacinto Andrea coltivava fin dagli anni Trenta una passione per il teatro spagnolo, potendosi approvvigionare alla biblioteca ricca di testi spagnoli del gentiluomo fiorentino Niccolò Strozzi, già residente mediceo in Spagna. Una recita del *Convitato di pietra* a Pisa nel 1633 aveva causato qualche guaio al giovane drammaturgo, certo a causa della scabrosità del soggetto. Giacinto Andrea nel corso degli anni Quaranta si affermò come autore sulla scena fiorentina attraverso la rappresentazione delle sue opere (non, si badi bene, della loro pubblicazione, quasi per intero postuma) nei più diversi contesti: dal teatro pubblico dei comici ai teatri delle confraternite e delle accademie cittadine di cui era membro. Un caso esemplare della trasversalità del successo di Cicognini fu la sua celebre 'opera spagnola' *Il Don Gastone di Moncada*, rappresentata

<sup>5</sup> Sul repertorio spagnolo messo in scena nello stanzone cfr. *ibidem*. Sulla storia del teatro cfr. E. Garbero Zorzi, L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol. VIII: Firenze, Firenze-Venezia 2000, pp. 83-87 (anche per la bibliografia pregressa, in particolare i pionieristici studi di A. Evangelista).

<sup>6</sup> Cfr. F. Cancedda, S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Alinea, Firenze 2001.

dapprima nel 1641 dai comici al teatro di Baldracca, poi dalle istituzioni frequentate dal drammaturgo (nel 1642 dagli accademici Instancabili presso il teatro della confraternita del Vangelista, nel 1644 dalla confraternita dell’Arcangelo Raffaello); negli anni successivi la commedia fu ripresa altre volte, sia dai comici di passaggio sia da altre accademie cittadine, come quella nobile degli Infuocati.<sup>7</sup> Nel 1646, tuttavia, Cicognini lasciò Firenze per proseguire a Venezia la sua carriera di drammaturgo come autore di libretti per musica (ambito nel quale – come hanno scoperto Fausta Antonucci e Lorenzo Bianconi – egli non smise di trovare fonte d’ispirazione nel teatro spagnolo);<sup>8</sup> la sua carriera fu stroncata all’apice dalla scomparsa prematura nel 1649.

Dopo Cicognini fiorì nella città granducale una nuova generazione di autori, veri responsabili del radicamento di questo filone nel teatro fiorentino. I nomi dei primi drammaturghi post-cicogniniani – Pietro Susini, Mario Calamari, Mattias Maria Bartolommei e Giovan Battista Ricciardi – sono oggi noti soltanto agli specialisti, ma la loro importanza fu cruciale. Operando nei teatri accademici della città, essi, a partire dai primi anni Cinquanta del secolo, praticarono una rielaborazione della drammaturgia spagnola che venisse in qualche modo incontro alle aspettative del pubblico e si conciliasse – pur senza adeguarvisi del tutto – con la tradizione comica italiana. Un certo disagio (per dirla con Maria Grazia Profeti) suscitato da tale teatro ‘irregolare’ spingeva questi drammaturghi a normalizzare alcuni aspetti della *comedia nueva* non compresi o ritenuti incompatibili con la propria idea di teatro (e di mondo); ma l’incontro con il teatro aureo dette vita a una tipologia di testi senza dubbio nuova nel panorama fiorentino, tanto che non mancarono reazioni negative negli ambienti accademici più conservatori, legati a quella commedia regolare cinquecentesca di cui Firenze era stata centro importante di elaborazione. Un caso singolare fu il tentativo inutile di Girolamo Bartolommei – anziano e rispettato accademico, severo autore di drammi religiosi – di distogliere il

<sup>7</sup> Cfr. N. Michelassi, S. Vuelta García, *La fortuna del teatro spagnolo a Firenze: il «Don Gastone di Moncada» di Giacinto Andrea Cicognini*, in V. Nider (a cura di), *Teatri del mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Università degli Studi di Trento, Trento 2004, pp. 19-42.

<sup>8</sup> F. Antonucci, L. Bianconi, *Plotting the Myth of Giasone*, relazione letta in occasione del congresso internazionale *Manuscript Edition Production. Readying Cavalli's Operas for the Stage* (New Haven, 30 aprile - 2 maggio 2009), in corso di stampa nel volume degli atti, a cura di E. Rosand.

proprio figlio Mattias Maria, accademico Affinato ed epigono dichiarato di Cicognini, dalla pratica di questo nuovo tipo di teatro tragicomico in cui convivevano personaggi ‘alti’ e ‘bassi’, attraverso la pubblicazione nel 1658 di un reazionario trattato sulla commedia.<sup>9</sup>

A differenza di Cicognini, i cui procedimenti di adattamento sembrano procedere per *patchwork* di nuclei drammaturgici tratti da diverse opere e tendono a occultare e a confondere le tracce delle commedie a cui si ispirano (Fausta Antonucci è un’esperta della questione),<sup>10</sup> questa nuova generazione di autori aveva un rapporto più chiaro e decifrabile con i testi spagnoli, e nei paratesti si dichiaravano spesso apertamente i debiti con la drammaturgia iberica. Se negli anni Quaranta, come si è visto, tale repertorio era giunto a Firenze grazie alle riduzioni messe in scena dai comici italiani, è certo invece che questi drammaturghi avevano quasi sempre una conoscenza diretta dei testi delle commedie auree (o almeno – in taluni casi – delle coeve traduzioni francesi). Il loro rapporto con il teatro spagnolo era, a quanto ci risulta, di natura più

---

<sup>9</sup> Cfr. N. Michelassi, S. Vuelta García, *Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Mattias Maria Bartolommei*, in M. G. Profeti (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze 2008, pp. 119-79.

<sup>10</sup> Oltre al suo intervento in questo volume e al saggio in collaborazione con Lorenzo Bianconi citato *supra* alla nota 8, si vedano F. Antonucci, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel “Don Gastone di Moncada” di Giacinto Andrea Cicognini*, in M. G. Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze 1996, pp. 65-84; Ead., *Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del Giasone*, in «...Por tal variedad tiene belleza». *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di A. Gallo e K. Vaiopoulos, Alinea, Firenze 2012, pp. 259-70; Ead., *Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini*, in corso di stampa negli atti del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Roma, 19-24 de julio de 2010); Ead., *Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de «Oronte»*, in corso di stampa in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011); Ead., *Echi del teatro spagnolo coevo negli altri drammi per musica di Giacinto Andrea Cicognini: una strategia di scrittura*, nell’introduzione di F. Antonucci e L. Bianconi all’edizione in facsimile di G. A. Cicognini e G. F. Apolloni, F. Cavalli, A. Stradella, *Il Novello Giasone*, a cura di L. Bianconi, N. Usula, Ricordi, Milano, in corso di stampa.

che altro letteratura e molto raramente mediato attraverso gli scenari e le messinscene delle compagnie comiche in transito da Firenze.

Gli anni Cinquanta costituirono il momento cruciale di passaggio per l'accoglimento a Firenze del teatro spagnolo e delle novità che esso comportava. In quel periodo la città fu animata da un fervore innovativo che ebbe i suoi momenti più significativi nella definitiva perdita di centralità dei tradizionali spazi cortigiani per la produzione teatrale, a vantaggio delle 'conversazioni' e delle accademie, da sempre cuori pulsanti del mondo spettacolare fiorentino. Ma le redini dello spettacolo fiorentino restavano saldamente in mano medicea. Per iniziativa del cardinale Giovan Carlo de' Medici (fratello del granduca Ferdinando II) vennero edificati i teatri accademici del Cocomero (1650) e della Pergola (1652), mentre suo fratello Leopoldo fu responsabile dell'edificazione nel 1650 di un teatro all'interno di Palazzo Medici in via Larga. Mentre i nobili accademici Immobili attivi presso il teatro della Pergola organizzavano fastosi spettacoli in musica, celebrando una *grandeur* destinata a un lento ma inesorabile declino, le accademie dei Sorgenti e degli Affinati, rispettivamente attive in questi anni nel teatro del Cocomero e nel teatro di Palazzo Medici, si distinsero nell'allestimento di traduzioni e adattamenti ispirati alla commedia aurea spagnola: *L'amico per forza* nel 1655, *La donna più costante* nel 1656, *Il convitato di pietra* nel 1657, *Di male in peggio* nel 1659, *L'amistà pagata* nel 1662; e furono drammaturghi che lavorarono per queste due istituzioni, Mario Calamari, Pietro Susini e (più tardi) Mattias Maria Bartolommei, a raccogliere per primi il testimone di Cicognini.

Nel corso degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta i luoghi fiorentini in cui si allestivano traduzioni e rielaborazioni dal teatro aureo spagnolo divennero sempre più numerosi: oltre ai luoghi già nominati (il teatro pubblico di Baldracca, il teatro del Vangelista, le accademie degli Affinati e dei Sorgenti – che ebbero vita molto lunga, cambiarono di sede e, nel caso degli Affinati, anche di nome, divenendo accademici del Casino), si ricordino almeno gli accademici Rin vigoriti in Borgo Tegolaia, gli Infuocati (prima alla volta degli Spini e poi in via del Cocomero, nel medesimo teatro che aveva ospitato i Sorgenti), e gli Imperfetti in corso de' Tintori. Si va dunque dal teatro pubblico dei comici ai teatri delle confraternite religiose, da accademie costituite dalla piccola borghesia artigiana (Sorgenti e Rin vigoriti), ad istituzioni formate da funzionari di corte (gli Affinati, frequentati anche da qualche nobile) o da

nobili aristocratici (gli Infuocati); il repertorio spagnolo percorreva trasversalmente quasi tutti i luoghi dello spettacolo fiorentino, non divenendo mai (proprio come la *comedia nueva* spagnola) un genere legato a una determinata classe sociale o a luoghi particolari.

## 2. Giovan Battista Ricciardi

Giovan Battista Ricciardi (Pisa 1623-1686, di famiglia fiorentina, poeta e drammaturgo di vasta cultura, e dal 1673 professore di filosofia morale nello Studio pisano) era di diciassette anni più giovane di Cicognini e aveva cominciato negli anni Quaranta la sua attività di attore e drammaturgo nelle accademie teatrali cittadine.<sup>11</sup>

Nota è la sua appartenenza all'accademia fiorentina dei Percossi fondata e animata da Salvator Rosa durante il suo soggiorno nella città granducale tra il 1640 e il 1647.<sup>12</sup> All'accademia era stato concesso – grazie all'intercessione del protettore Giovan Carlo de' Medici – di recitare nel Casino di San Marco. Nonostante il successo delle rappresentazioni (che, soprattutto per la bravura degli attori, richiamavano pubblico persino da fuori della Toscana), non sappiamo quali opere di Ricciardi venissero rappresentate dai Per-

---

<sup>11</sup> Su Ricciardi cfr. M. G. Profeti, *Un vero esemplare della moderna commedia: «Lo sposalizio tra' sepolcri» di Giovan Battista Ricciardi*, in G. Calabrò (a cura di), *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, Liguori, Napoli 1998, pp. 463-76, riproposto in Ead., *Commedie, riscritture, libretti*, pp. 39-54 (il saggio verte sullo *Sposalizio tra' sepolcri*, adattamento da una novella di Montalbán, e include un prezioso catalogo delle commedie manoscritte e a stampa di Ricciardi); N. Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi (1623-1686). Il linguaggio comico del Trespolo*, «Biblioteca Teatrale», 49/51 (1999), pp. 145-93 (un ottimo quadro complessivo della sua attività teatrale, a cui si rinvia per approfondimenti).

<sup>12</sup> Sui Percossi cfr. *ibidem*; I. Molinari, *Il Teatro di Salvator Rosa*, «Biblioteca Teatrale», 49/51 (1999), pp. 195-248 [229-48]; E. Fumagalli, *Napoli a Firenze nel Seicento*, in «Filosofico umore» e «maravigliosa speditezza». *Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, Giunti, Firenze 2007, pp. 24-135 [55-69]; N. Michelassi, *Il teatro a Firenze negli anni quaranta del Seicento*, in E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *Firenze Milleseicento-quaranta: arti lettere, musica, scienze*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 133-50; F. Conte, *Salvator Rosa negli scritti encomiastici degli accademici Percossi*, *ibidem*, pp. 173-96.



cossi, con l'unica eccezione della *Forza del sospetto, ovvero il Trespolo oste* (che tuttavia fu stampata soltanto nel 1674).<sup>13</sup>

Filippo Baldinucci, a più di trent'anni di distanza, dette un vivace racconto d'insieme dell'attività dei Percossi:

Rappresentavansi in esse commedie soggetti nobili, e gravi, «non»<sup>14</sup> senza l'aggiunta di parti ridicole, che riuscivano sì ben portate che era cosa da stupire. Le più serie erano degli altra volta nominati Piero Salvetti, Agnolo Popoleschi, di Carlo Dati, e di Giovambattista Ricciardi. Il dottor Viviani, fratello di Vincenzio chiarissimo nelle matematiche, faceva la parte di Pasquella: della quale parte si ha per costante essere stato egli medesimo primo inventore. Luigi Ridolfi, primo inventore della parte di «Schitirzi», un contadino goffo, che seriamente, senza affettazione o caricatura, e con gesto naturalissimo ragiona, fecesi sentire con istupore, talché fu il miracolo di quelle scene. Francesco Cordini diede non poco gusto in figura di una servicciuola astuta e saputella. Quanto poi al Rosa, non è chi possa mai dir quanto basti, dico della parte ch'è fece di Pascariello; e Francesco Maria Agli, negoziante bolognese, in età di settanta anni, portava a maraviglia quella del dottor Graziano: e durò per più anni a venire apposta da Bologna a Firenze, lasciando i negozi per tre mesi interi, solamente pel fine di trovarsi a recitare col Rosa; e faceva con esso scene tali che le risa, che alzavansi fra gli ascoltanti senza intermissione o riposo, per lungo spazio imponevano silenzio, talora all'uno, talora all'altro: ed io, che in quei tempi mi trovai col Rosa, e ascoltai alcuna di queste commedie, so che verissima cosa fu che non mancò taluno che, per soverchio di violenza delle medesime risa, fu a pericolo di crepare o d'incontrare altro sì fatto accidente. Il dottor Pier Filippo Tommaso Lasagnini, giovane d'alto ingegno, e Giovanni Filippo Marucelli, poi abate, e residente al Re Cristianissimo pel Serenissimo Granduca, e finalmente della medesima Altezza Segretario di Stato, sostennero le parti delle donzelle. Insomma, piacquero tanto a ognuno i parti di questo nobile congresso che Luigi di Giulio Altoviti, che ne aveva avuto il carico di provveditore, a gran fatica potea difendersi dalle tante e calorosissime istanze

<sup>13</sup> Lo si ricava dalla lettera da Roma in cui Rosa raccontava al Ricciardi: «d'altra sera fui a sentire la vostra comedia *La forza del sospetto*, cioè quella ch'una volta recitassimo assieme», Salvator Rosa a Giovan Battista Ricciardi, da Roma, 13 febbraio 1664, in S. Rosa, *Lettere*, raccolte da L. Festa, a cura di G. G. Borrelli, Bologna 2003, lett. 301. Per la stampa del 1674 (Ronciglione, Leone) cfr. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, p. 42.

<sup>14</sup> Reintegro il «non» e il nome del personaggio di «Schitirzi» – omesse nella versione di questo passo della più nota edizione F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli [Firenze 1845-1847], 5 voll., rist. anast. a cura di P. Barocchi, SPES, Firenze 1974-1975, vol. V, pp. 451-52 – sulla base di F. Baldinucci, *Vita di Salvator Rosa*, Alvisopoli, Venezia 1830, p. 48 (edizione da cui trae la citazione Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 155).

che venivangli fatte del continovo de' cavalieri e studiosi di questa città, per essere in esso ricevuti.<sup>15</sup>

Si apprende da questo passo che i Percossi mettevano in scena «suggetti nobili e gravi, non senza l'aggiunta di parti ridicole» e si specifica quali accademici ricoprivano le parti «serie» (come Ricciardi) e quali le parti «ridicole» (come Rosa). Questa testimonianza si riferisce con tutta evidenza (in accordo con altre fonti coeve) a una pratica da parte dei Percossi di commedie «all'improvviso», tecnica recitativa condivisa al tempo da attori professionisti e dilettanti: sulla base di un «soggetto», cioè di una preventiva traccia dettagliata dell'azione, descritta scena per scena ma priva dei dialoghi (da non confondersi con lo «scenario», consuntivo e molto più conciso), gli attori 'concertavano' le parti ideando ciascuno le battute del proprio personaggio.<sup>16</sup>

Baldinucci riferisce che anche a Volterra Giovan Battista Ricciardi e Salvator Rosa, nell'ambito di una conversazione di gentiluomini, si dedicavano alla recita di commedie:

[*Salvator Rosa*], desideroso di vivere alquanto più a sé stesso, e a' propri studi, sbrigatosi affatto d'impegno con questa corte, si portò di nuovo alla città di Volterra; ove non è possibile a dire con qual contento fosse accolto da' suoi amatissimi Ugo e Giulio Maffei. Fu il suo arrivo in quella città in tempo di estate, e nel seguente mese d'ottobre fu condotto da' medesimi a Barbaiano, loro villa, a godere il dolce divertimento dell'uccellatura [...]. Terminato il tempo dell'uccellatura, tornavasene la bella conversazione a Volterra: e quivi davasi principio a' recitamenti delle commedie, sempre varie fra di loro, ogni sera facevansi all'improvviso, particolarmente in tempo di carnevale. Faceva il Rosa la parte di Patacca, servitore astuto e rigiratore del concetto della commedia; il Ricciardi, con più gentiluomini volterrani, sosteneva le parti gravi; Mariotto Lisci, nobile di quella città, facevasi sentire in figura di una serva. Era fra di loro Luigi Ceccherelli cerusico, il quale nella parte buffonesca, col nome di Parasacco, e talora portando quella di un cieco biante, cantando in sul liuto certe ridicole canzoni, facevasi sentire con gusto e meraviglia.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Baldinucci, *Notizie dei professori*, vol. V, pp. 452-53.

<sup>16</sup> Cfr. A.M. Testaverde, *La scrittura scenica nel XVII secolo*, in G. Lazzi (a cura di), *Carte di scena*, catalogo della mostra (Biblioteca Riccardiana di Firenze, 21 dicembre 1998-20 marzo 1999), Polistampa, Firenze 1998, pp. 31-38 [36-37].

<sup>17</sup> Baldinucci, *Notizie dei professori*, vol. V, pp. 461-62. Sulla questione della durata del soggiorno volterrano di Rosa cfr. Fumagalli, *Napoli a Firenze nel Seicento*, p. 62, che ipotizza il 1646 come data della partenza definitiva di Rosa da Firenze; prima del ritorno a Roma (1649) Rosa fu ospite per qualche tempo della famiglia Maffei di Volterra. Tuttavia, nel settembre del 1646 il

Se come attore Ricciardi era apprezzato per le parti ‘serie’, una buona parte della sua produzione drammatica è tuttavia legata alla fortuna di un personaggio comico di sua invenzione di nome Trespolo, risalente a questi anni (e forse interpretato da Rosa),<sup>18</sup> che ricorre in molte delle sue commedie ed è stato accolto anche in opere di epigoni e imitatori, ancora vivo l’autore.<sup>19</sup> Infine, da ricordare che il volterrano Giovanni Cosimo Villifranchi trasse dal *Trespolo tutore* e dalla *Forza del sospetto*, ovvero *Il Trespolo oste* di Ricciardi due libretti, da annoverare tra i primi esempi di opera buffa.<sup>20</sup>

---

pittore non era ancora con i Maffei ed anzi scriveva loro di voler far ritorno a Firenze, e Baldinucci sostiene d’altra parte che il trasferimento di Rosa a Volterra avvenne in estate; propenderei perciò per ipotizzare l’estate del 1647 come data dell’abbandono di Firenze da parte del pittore. I pagamenti di Giovan Carlo de’ Medici a Rosa arrivano fino al gennaio 1648 (cfr. *ibidem*, nota 65).

<sup>18</sup> In Molinari, *Il teatro di Salvator Rosa*, pp. 243-45, si ipotizza, sulla base di riferimenti contenuti nell’epistolario tra Rosa e Ricciardi e di altre interessanti considerazioni, che Rosa avesse ai tempi dei Percossi rivestito nelle commedie di Ricciardi la parte di Trespolo; mancano purtroppo riscontri decisivi.

<sup>19</sup> Tra i primi epigoni di Ricciardi figura il coevo Giulio Coppi, autore di un *Trespolo podestà di Greve* (cfr. Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, pp. 173-74 e p. 183; la commedia, edita a Bologna – Longhi, 1724 –, è stata di recente ristampata in facsimile a cura di Carlo Baldini, Greve in Chianti, Tipografia Grevigiana, 2003). Anche altre due commedie con il personaggio di Trespolo (*Li due amori* e *La malizia punita*) considerate dalla critica di dubbia attribuzione, potrebbero appartenere a questa tradizione (cfr. *infra*, nota 29), che si prolunga fino al tardo rifacimento romano *La forza del sospetto, ovvero il Taccolino oste* (Vaccari, Roma 1720; cfr. Profeti, *Riscritture, commedie, libretti*, p. 42).

<sup>20</sup> Del *Trespolo tutore* in musica circolarono ben tre diverse versioni, relative a diverse rappresentazioni dell’opera; le musiche furono composte da Bernardo Pasquini (versione romana del 1677), Alessandro Stradella (versione genovese del 1677) e probabilmente Giovan Battista Viviani (che rielaborò la partitura di Stradella per una ripresa napoletana del 1679). Villifranchi riconobbe soltanto il testo genovese del 1677 come fedele a quanto da lui elaborato. Il libretto fu poi pubblicato a Bologna nel 1679, per Manolesi. La riduzione in versi di Villifranchi del *Trespolo oste* (rappresentata in musica alla villa medicea di Pratolino nel 1692) non fu invece mai pubblicata. Cfr. (anche per la bibliografia pregressa) Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, pp. 185-93.

Dopo la partenza di Rosa da Firenze (probabilmente nel 1647), Ricciardi intrattenne con il pittore napoletano un lungo epistolario,<sup>21</sup> da cui si ricava che egli, di temperamento malinconico e afflitto da ricorrenti crisi depressive, continuò – al contrario di Rosa – ad occuparsi di teatro. Nel 1654 chiese a Rosa bozzetti di scenografie (per un teatrino accademico pisano) che il pittore si preoccupò di fornire, con l'aiuto di un collega romano.<sup>22</sup> La fama di Ricciardi si accrebbe a tal punto che da varie parti della Toscana gli venivano spesso richieste commedie da rappresentarsi.<sup>23</sup> Il Cinelli ci dà un'idea della facilità con cui Ricciardi componeva le sue opere:

Nel distender queste opere soleva far così: andava a trovarlo per tempo o il cavaliere Gasparo Leali o il cavaliere Pesciolini, amendue suoi confidelissimi e, mentr'egli ancora in letto o passeggiando dettava, essi scrivevano, e questo era il modo ordinario di distendere il carnevale a petizione d'amici le commedie; dopo un'ora di dettatura sospendeva il dettare e quello per un'altra ora la sera ripigliava.<sup>24</sup>

Oltre che in Toscana, la notorietà del drammaturgo si propagò anche in luoghi lontani: per intercessione del suo ex-compagno di accademia fra i Percossi, Giovanni Filippo Apolloni, a Ricciardi fu commissionata nel 1654 una commedia per l'arciduca di Innsbruck, *Per la gloria non per l'onore contendono i rivali, ovvero La rivalità generosa*.<sup>25</sup> Ma le commedie di Ricciardi ebbero un particolare successo a Roma, dove vennero rappresentate fin dal 1660 circa in un'accademia guidata dall'abate Marc'Antonio Ducci, definito in una notazione sarcastica di Rosa «un certo pre-tazzolo» che «del buon gusto di recitare non intende pagliocca». Ducci scrisse in una lettera a Ricciardi di aver cominciato a divulgare per primo a Roma il repertorio drammatico fiorentino, dapprima «del Cicognini, d'immortal memoria», per poi esser giunto a proporre le opere di Pietro Susini e, appunto, di Ricciardi stesso. L'abate specificava che a Roma erano state allestite con successo

<sup>21</sup> La più recente edizione moderna del carteggio è citata *supra*, alla nota 13.

<sup>22</sup> Cfr. *ibidem*, lett. 178-182.

<sup>23</sup> Cfr. i documenti riportati in Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, pp. 165-66.

<sup>24</sup> G. Cinelli Calvoli, *La Toscana letterata ovvero Storia degli scrittori fiorentini*, vol. II, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'orinnanzi BNCF), ms. Magl. IX, 67, c. 831.

<sup>25</sup> Cfr. Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 164.

le seguenti commedie di Ricciardi: *Amore antidoto e veleno degl'intelletti* (più nota come *Trespolo tutore*), *Per la gloria non per l'onore contendono i rivali*, ovvero *La rivalità generosa*, *Chi non sa fingere non sa vivere* ovvero *Le cautele politiche*, *La schiavitù fortunata*, *La ruota della fortuna* e confidava di voler preparare la rappresentazione di *Amore è cieco*, ovvero *La barberia*. Per gli anni successivi si è a conoscenza di altre iniziative di Ducci, che fece rappresentare nel 1662 *La ruota della fortuna* e nel 1664 allestì *La forza del sospetto*, ovvero *il Trespolo oste* e *Lo sposalizio tra' sepolcri* (da lui indicata come *Amore nell'odio*); con tenacia, egli tornava a scrivere a Ricciardi di voler mettere in scena altre sue *pièces*, e chiedeva all'autore – noto per la sua ritrosia a pubblicare e a divulgare la propria opera – una lista completa delle sue commedie.<sup>26</sup>

Qui di seguito si dà un elenco sintetico delle edizioni secentesche note delle commedie di Ricciardi, con luoghi e date di pubblicazione.<sup>27</sup> Alcune di esse furono pubblicate in vita dell'autore, ma la maggior parte non sono probabilmente relazionate in modo diretto con allestimenti delle commedie: si noti che sono assenti quasi del tutto edizioni fiorentine e romane, proprio dei luoghi cioè in cui il nostro autore ebbe – per quel che sappiamo – maggiore fortuna scenica. Le stampe sono invece il frutto delle diverse dinamiche del mercato librario secentesco: una volta che un editore si imbatteva in un testo di successo, di solito ne promoveva ristampe nel corso degli anni, secondo le richieste, e cercava di rimediare altri testi del medesimo autore. È peraltro risaputo quanto Ricciardi disapprovasse alcune di queste pubblicazioni perpetrate al di fuori del suo controllo, che tuttavia ci attestano la sua fama: Cinelli ricordava che molte commedie di Ricciardi «son poi state date alle

<sup>26</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 168-70 (e p. 172n. per il riconoscimento delle *Nozze tra' sepolcri* nel titolo indicato da Ducci come *L'amore nell'odio*).

<sup>27</sup> Abbiamo attinto principalmente al catalogo fornito da Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, pp. 42-43. Per quanto riguarda la stampa dello *Sposalizio tra' sepolcri* del 1687 (Firenze, Albizzini, *recte* 1688: cfr. *infra*, nota 36), oggi irrintracciabile, se ne trova notizia circostanziata in A. M. Biscioni, *Giunte alla Toscana letterata del Cinelli*, BNCF, ms. Magl. IX, 74, c. 549: «Lo Sposalizio tra' Sepolcri. Opera del Sig. Gio: Battista Ricciardi Fiorentino, Rappresentata nel teatro de' SS. Accademici Sorgenti, in Firenze l'Anno 1687. e Dedicata All'Illustrissimo Sig. e Padron Colendiss. il Sig. Francesco della Fonte. In Firenze, Per Antonmaria Albizzini 1687, in 12, pp. 157 colla Dedicatoria di Domenico Piazzini, e Prefazione all'Amico Lettore».

stampe da chi poca diligenza ha usato in tal opera per esser tutte d'errori ripiene».<sup>28</sup>

*Trespolo tutore*

- Bologna, s.e., 1669 (prefazione di Bartolommeo Lupardi)
- Bologna, Longhi, 1683
- con il titolo *Amore è veleno e medicina degl'intelletti, ovvero Trespolo tutore*, riduzione in versi per musica del volterrano Giovanni Cosimo Villifranchi, Manolesi, Bologna 1679
- con il titolo *Il Trespolo tutore balordo*, riduzione in versi per musica, di attribuzione incerta, Soliani, Modena 1686

*Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero Le cautele politiche*

- eredi Zecchini, Perugia 1672
- Longhi, Bologna 1679 e 1683

*La ruota della fortuna*

- eredi Zecchini, Perugia 1673
- Longhi, Bologna 1686

*La forza del sospetto, ovvero il Trespolo oste*

- Leone, Ronciglione 1674
- Longhi, Bologna 1687

*Amore è cieco, ovvero La barberia*

- Longhi, Bologna 1684

*Per la gloria non per l'onore contendono i rivali, ovvero La rivalità generosa*

- eredi Pisarri, Bologna 1687

*Lo sposalizio tra' sepolcri*

- Albizzini, Firenze 1687
- Longhi, Bologna 1695

Non si hanno invece le stampe, ma soltanto i manoscritti delle commedie *I colpi di fortuna e d'amore*, de *La dama spirito folletto* e di *Trespolo cittadino in villa*. Di un'altra, *La schiavitù fortunata* (citata dall'abate Ducci nella missiva sopra ricordata) non rimane traccia, a meno che non si tratti del titolo variato di una commedia nota.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Cinelli, *La Toscana letterata*, vol. II, c. 831.

<sup>29</sup> La maggior parte dei manoscritti teatrali noti di Ricciardi sono elencati in Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, p. 41 (a cui si rinvia). Oltre a quelli riportati da Profeti vanno considerati anche: un manoscritto della *Rivalità generosa* (BNCF, ms. Palat. 733, cc. 163-202) citato in Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 172n.; un manoscritto della *Forza del sospetto, ovvero La pentola grassa*, segnalato *ibidem*, p. 176n. (BNCF, ms. Magl. VII, 1285); due manoscritti romani segnalati in R. Ciancarelli, *Drammaturgia dei principianti. Notizie su una raccolta manoscritta di opere sceniche romane del Seicento*, «Teatro e storia», 9 (1994), pp. 389-405 [398] (del *Trespolo tutore* e della *Forza del sospetto*); una commedia intitolata *Il forno* (BRF, ms. 3184, cc. 271r-

Come per molti autori coevi (Cicognini *in primis*), le commedie di Ricciardi circolavano tra le accademie – e probabilmente tra i comici professionisti – in forma prevalentemente manoscritta. Quelle che vennero pubblicate a stampa lo furono spesso postume, o in tempi molto successivi alle loro prime rappresentazioni. È il caso della *Forza del sospetto*, che sappiamo messa in scena negli anni Quaranta, ma, come si vede, stampata soltanto nel 1674; o delle *Cautele politiche*, allestita sin dal 1651, ma pubblicata soltanto nel 1672. È perciò impossibile, basandosi sulle stampe, ricavare una cronologia attendibile della fortuna scenica di Ricciardi. La cronologia che segue riporta perciò, nella loro povertà, i dati finora disponibili sugli allestimenti fiorentini noti,<sup>30</sup> per avere al-

---

83v, catalogato in S. Castelli, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Polistampa, Firenze 1998, p. 114); l'abate romano Ducci, di cui si è trattato nel testo, nel 1664 chiedeva a Ricciardi proprio il manoscritto di questa commedia: «Tanto più intendo che fra le altre se ne trovi una intitolata *Il forno*, o altro più vero titolo» (cfr. Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 169). Di attribuzione incerta (secondo Di Muro, cfr. *ibidem*, p. 174n.) due esemplari manoscritti di una commedia intitolata *Li due amori* (BNCF, ms. Pal. Capponi 119, in cui si specifica «del Sign. Giovambattista Ricciardi Pisano»; e BNCF, ms. Magl. VII, 749) e una commedia anonima intitolata *La malizia punita* (Biblioteca Riccardiana di Firenze – d'orinnanzi BRF – ms. 3163, cc. 321r-83r), in cui è presente il personaggio di Trespolo. A parere nostro non ci sono seri motivi per dubitare (fino a prova contraria) della paternità riccardiana de *Li due amori* e de *Il forno*, i cui manoscritti forniscono in modo chiaro l'indicazione dell'autore.

<sup>30</sup> La cronologia riunisce i dati forniti in R. Lamar Weaver, N. Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Opera, Prologues, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Information Coordinators, Detroit 1978; Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*; Michelassi, Vuelta García, *Il teatro spagnolo*; Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, pp. 39-54. La notizia dell'allestimento dell'*Amore è cieco* da parte degli accademici Aquilotti (istituzione sorta molti decenni addietro all'interno della confraternita del Vangelista: cfr. il saggio introduttivo di Silvia Castelli in Cancedda, Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*) proviene invece da un manoscritto dell'opera (Ospedale degli Innocenti, serie CXLIV, n. 9) scoperto e gentilmente segnalatoci da Francesca Fantappiè: il frontespizio del manoscritto (c. 1r) recita: «*Amore è Cieco* opera del sig. dott. Gio. Batt. Ricciardi. Recitata dagl'Accademici Aquilotti in Porta Rossa l'anno 1694 a Nat.e». Per quanto riguarda invece l'ubicazione del nuovo teatro dei Sorgenti in Canto a' Soldani cfr. F. Fantappiè, *Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali*, «Annali di Storia di Firenze», 3 (2008), pp. 147-93.



meno un'idea della popolarità del drammaturgo nella città granducale:

- |         |                                                                                                                                                          |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1640-47 | <i>La forza del sospetto, ovvero Trespolo oste</i> (accademici Percossi, casino di San Marco)                                                            |
| 1673    | <i>Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero Le cautele politiche</i> (accademici Imperfetti, teatro di Corso de' Tintori)                                |
| 1686    | <i>La dama spirito folletto</i> (accademici Rinvigoriti, teatro di Borgo Tegolaia)                                                                       |
| 1688    | <i>Lo sposalizio tra' sepolcri</i> (accademici Sorgenti, teatro in Canto a' Soldani)                                                                     |
| 1691    | <i>Trespolo cittadino in villa</i> (data di un manoscritto vergato da Giovan Battista Fagiuoli per una ripresa dell'opera in luogo ignoto)               |
| 1692    | <i>La forza del sospetto, ovvero Trespolo oste</i> (riduzione in versi, libretto per musica di Giovanni Cosimo Villifranchi, villa medicea di Pratolino) |
| 1694    | <i>Amore è cieco, ovvero La barberia</i> (accademici Aquilotti, teatro «in Porta Rossa»)                                                                 |
| 1699    | <i>Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero Le cautele politiche</i> (paggi di corte, Palazzo Pitti)                                                     |
| 1709    | <i>Lo sposalizio tra' sepolcri</i> (ripresa diretta da Giovan Battista Fagiuoli, luogo ignoto)                                                           |

Per quanto riguarda l'individuazione di eventuali fonti d'ispirazione spagnole nell'opera di Ricciardi, molto resta ancora da fare. Ai contemporanei egli era piuttosto noto per i tratti 'classici' e 'regolari' – in senso cinquecentesco – del suo teatro comico: Federigo Nomi lo definisce «colui che riportò in Toscana il mel di Plauto» e il Crescimbeni contrapponeva ai «guazzabugli» di Ciconini proprio «i graziosissimi Trespoli del Ricciardi».<sup>31</sup> Non pare che nell'accademia dei Percossi si rappresentassero commedie ispirate al repertorio spagnolo (l'unico titolo di cui si ha notizia, *La forza del sospetto, ovvero Trespolo oste* di Ricciardi, è una rielaborazione dell'*Aulularia* di Plauto, ed era infatti conosciuta al tempo anche come *La pentola della fornace* o *La pentola grassa*),<sup>32</sup> ma le notizie in nostro possesso permettono di affermare che già a partire dagli anni Cinquanta, forse indotto da colleghi più giovani come Pietro Susini e Mattias Maria Bartolommei, Ricciardi manifestò un certo interesse per la drammaturgia iberica.

La prima commedia di Ricciardi tratta dal repertorio spagnolo fu

<sup>31</sup> Cfr. Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 178.

<sup>32</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 176-77.



*Le cautele politiche* (la relazione di questo testo con *Cautela contra cautela* – a lungo ritenuta di Tirso de Molina ma oggi attribuita ad Antonio Mira de Amescua – sarà oggetto di analisi nel prossimo paragrafo), composta nel 1651 per una recita accademica pisana. La *pièce* ebbe una discreta fortuna: godette di una ripresa romana prima del 1661, per poi venire nuovamente rappresentata a Firenze nel 1672 dagli accademici Imperfetti nel teatro in corso de' Tintori; fu stampata nel medesimo 1672 (Perugia, Zecchini) e nel 1679 (Bologna, Longhi). Ancora a Firenze nel 1699 venne ripresa dai paggi di corte a Palazzo Pitti (certo per la sua valenza 'politica' formativa).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Il testo della commedia ci è pervenuto manoscritto con il titolo *Le cautele politiche* (BNCF, ms. Magl. VII, 1286, cc. 62r-112v) e a stampa, con il titolo *Chi non sa fingere non sa vivere ovvero Le cautele politiche* (prima pubblicazione: Zecchini, Perugia 1672); cfr. per questi dati Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, pp. 41-43. A questi testimoni va aggiunto il manoscritto conservato in BNCF, ms. Magl. VII, 1217; Cinelli afferma che la commedia fu composta nel 1651 per essere rappresentata a Pisa (Cinelli, *La Toscana letterata*, vol. II, c. 830; cfr. Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 158n.) e in effetti, come vedremo nel prossimo paragrafo, questo secondo manoscritto contiene i riferimenti all'accademia pisana responsabile dell'allestimento. Si ha inoltre notizia di una messa in scena romana precedente al 1661 grazie alla ricordata lettera di Marc'Antonio Ducci Guicciardini a Giovan Battista Ricciardi, citata in Ciancarelli, *Drammaturgia dei principianti*, p. 397n. e parzialmente trascritta in Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, pp. 167-68. Le coordinate di una rappresentazione fiorentina delle *Cautele politiche* (1672, per opera degli accademici Imperfetti) ci vengono fornite dalla premessa dello stampatore Domenico Manni a un prologo per musica del drammaturgo volterrano Giovanni Cosimo Villifranchi, in una raccolta settecentesca a lui dedicata (cfr. *Raccolta di opuscoli del dottore Gio: Cosimo Villifranchi. All'Illustriss. Signore Giovanni di Poggio Baldovinetti*, Manni, Firenze 1737, pp. 2-17, segnalato in Weaver, *A Chronology*, p. 143); pare tuttavia che il prologo che Manni abbinò alle *Cautele politiche* fosse stato scritto in realtà per *La rivalità generosa* (ossia *Per la gloria non per l'onore contendono i rivali*) del medesimo Ricciardi, rappresentata nel teatro degli accademici Rin vigoriti di Borgo Tegolaia (cfr. Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 163n). La presenza degli accademici Imperfetti presso il teatro di Corso dei Tintori è documentata con certezza a partire dal 25 marzo 1673 fino al 1684, ma non si può escludere un precedente utilizzo dei locali: cfr. F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori: l'edificio e le accademie (1673-1850)*, «Medioevo e Rinascimento», 15/ns. XII (2001), pp. 241-74 [246-51]. L'informazione «1672» fornita dal Manni a proposito delle *Cautele politiche*, probabilmente riferita al carnevale, potrebbe essere interpretata *ab incarnatione*, collocando quindi la rappresentazione dell'opera nel febbraio-marzo 1673, subito prima della stipulazione ufficiale del contratto di locazione. La notizia di una ripresa fiorentina di questa

Del 1686 (anno della morte) è la sua traduzione della *Dama duende* di Calderón de la Barca, intitolata *La dama spirito folletto* e rappresentata dagli accademici Rin vigoriti nel teatro di Borgo Tegolaia.<sup>34</sup> L'autore riconosceva in modo esplicito il suo debito con Calderón:

---

commedia nel 1699 ci viene data da un'annotazione diaristica di Giovan Battista Fagiuoli: «[12 giugno 1699] Fui alla tavola di Sua Altezza Serenissima e dopo a desinar da Luigi Gualtieri di dispensa, e la sera alla commedia de' paggi in Paggeria, che è del Ricciardi intitolata *Le cautele politiche*»: cfr. G. B. Fagiuoli, *Diarii. Memorie e ricordi di quello che accaderà alla giornata di me Giovan Battista Fagiuoli (1672-1705)*, vol. II, BRF, ms. 2696, c. 78r; il passo è segnalato e parzialmente riportato in Weaver, *A Chronology*, p. 185; lo studioso non identifica il luogo di rappresentazione, che a nostro avviso può essere individuato in Palazzo Pitti, dove risiedevano i paggi di corte). Gli studiosi includevano *Le cautele politiche* tra quelle opere ispirate al teatro spagnolo (cfr. I. Sanesi, *La commedia*, Vallardi, Milano 1954, vol. II, pp. 199-200; Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 175); la fonte spagnola è stata individuata in Michelassi, Vuelta García, *Il teatro spagnolo*. Nel terzo paragrafo del presente saggio si trova un'analisi di questa traduzione di Ricciardi.

<sup>34</sup> Di quest'opera di Ricciardi si è conservato un manoscritto (BNCF, ms. Magl. VII, 1286, cc. 177r-209r; censito in Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, p. 465). In occasione della rappresentazione, il drammaturgo Giovanni Battista Fagiuoli compose un prologo in musica che venne pubblicato nelle sue *Rime Piacevoli*: «Prologo per la commedia intitolata *La Dama spirito folletto* recitata nel teatro de' Rin vigoriti l'Anno 1686» (G. B. Fagiuoli, *Rime piacevoli di Gio. Battista Fagiuoli Fiorentino. Parte quinta*, Moücke, Firenze 1733, pp. 278-88, citato in Weaver, *A Chronology*, p. 159; Weaver afferma erroneamente che questo prologo del Fagiuoli era stato composto per la commedia *La dama folletto ovvero le larve amorose* del drammaturgo romano Arcangelo Spagna). Inoltre, tra i prologhi del drammaturgo Giovanni Cosimo Villifranchi ne compare uno «per la *Dama spirito folletto* del Ricciardi», che altro non è che una versione ridotta di quello del Fagiuoli (cfr. *Raccolta di opuscoli*, pp. 125-35; Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 163n). Per l'analisi di questa commedia di Ricciardi in relazione all'opera di Calderón cfr. F. Antonucci, *Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de «La dama duende»: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII*, in M. C. García de Enterría, A. Cordon Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la A.I.S.O* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Universidad de Alcalá 1998, vol. I, pp. 173-84 [175-78]; N. L. D'Antuono, *The Italian Fortunes of «La dama duende» in the Seventeenth and Eighteenth Century*, in *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Peter Lang, New York 1997, pp. 201-16; G. Gori, *Fortuna italiana de «La dama duende» nel Seicento*, in M. G. Profeti (a cura di), *Spagna e dintorni*, Alinea, Firenze 2000, pp. 61-105 [77-91].

Qui ha fine la commedia intitolata nell'idioma spagnolo, nel quale fu composta, *La Dama Duende*, che nel nostro toscano significa la *Dama spirito folletto*. È opera del prodigioso e divino ingegno di Don Pietro Calderone della Barca, bellissima nella sua lingua, ma da noi malamente storpiata, riducendola e recitandola nel modo che voi spettatori nobilissimi avete udito.<sup>35</sup>

*Lo sposalizio tra' sepolcri* (tratta, come denuncia il medesimo Ricciardi nella prefazione, dalla novella *El envidioso castigado* della raccolta *Sucesos y prodigios de amor* di Juan Pérez de Montalbán) fu invece rappresentata e pubblicata postuma nel 1688 dagli accademici Sorgenti nel teatro in Canto a' Soldani, con la partecipazione come attore del drammaturgo Giovan Battista Fagiuoli, che molti anni dopo promosse anche una ripresa dell'opera.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Riportato *ibidem*, p. 78.

<sup>36</sup> La commedia fu pubblicata postuma a Firenze, da Albizzini, nel 1687 (cfr. *supra*, nota 27) – data da interpretare *ab incarnatione*, ossia 1688 – dopo essere stata, come recitava il frontespizio, «rappresentata nel teatro de' SS. Accademici Sorgenti», e venne dedicata al «signor Francesco della Fonte»; se ne conosce anche una ristampa bolognese, di Longhi, nel 1695 (cfr. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, p. 45). Alla rappresentazione, che avvenne a carnevale in presenza dei principi medicei Francesco Maria e Giovan Gastone, partecipò attivamente il drammaturgo Giovan Battista Fagiuoli: «Lunedì a dì [in bianco, ma successivo al 29 gennaio 1688]. Si fece la commedia a' Sorgenti detta *Le nozze fra' sepolcri*, ov'io recitai» (Fagiuoli, *Diarii*, vol. I, BRF, ms. 2695, c. 79v; citato in Weaver, *A Chronology*, pp. 160-61). La rappresentazione dell'opera, «vero esemplare della moderna commedia», avvenne in tempi di carnevale (cfr. la prefazione all'edizione bolognese Longhi, 1695, pp. 5-6). Nella lettera dello stampatore all'«amico lettore» si cita espressamente la fonte spagnola e l'autore di essa: «l'invenzione della favola è presa dalla novella quinta de' *Prodigi d'amore*, intitolata l'*Invidioso castigato*, del dottore Montalbano spagnolo» (si tratta in realtà della terza, e non della quinta, novella dei *Sucesos y prodigios de amor* di Montalbán, probabilmente elaborata da Ricciardi attraverso la traduzione italiana contenuta ne *I prodigi d'amore* di Biasio Cialdini, del 1637); per questi dati e per l'analisi della commedia in relazione al testo spagnolo cfr. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, pp. 43-54). Di questa commedia sono anche conservate manoscritte in un codice miscelaneo di Giovan Battista Fagiuoli, le «controcene aggiunte alla commedia intitolata *Lo sposalizio tra' sepolcri*» (BRF, ms. 3167, cc. 79r-79v; catalogato in Castelli, *Manoscritti teatrali*, pp. 103-104). Le controcene, riferite alla parte del servo Lesbino, sono datate a c. 82r: «12 gennaio 1708/9». Esse vennero quindi pensate per una replica dell'opera nel gennaio del 1709 (1708 *ab incarnatione*). Non conosciamo il luogo di rappresentazione né i nomi degli attori che misero in scena la commedia in questa ripresa del 1709, che probabilmente fu allestita da una delle accademie vicine a Giovan Battista Fagiuoli, forse i Sorgenti o gli Acerbi. Si può facilmente ipotizzare la partecipazione di Fagiuoli nei panni di

Benedetto Croce, scrivendo dei drammi napoletani allestiti da Andrea Belvedere, affermava che anche *La ruota della fortuna* e *Trespolo barbiere* (titoli che oggi sappiamo attribuibili a Ricciardi: il secondo è certo *Amore è cieco, ovvero La barberia*) erano rifacimenti dal teatro aureo;<sup>37</sup> ma ancora non si è riusciti a identificare i testi spagnoli a cui si ispirano queste due commedie.

### 3. Le cautele politiche

Il testo spagnolo di *Cautela contra cautela* era stato pubblicato nella *Segunda parte de las comedias* di Tirso de Molina (Madrid, 1635), ma la paternità dell'opera è attribuita oggi ad Antonio Mira de Amescua.<sup>38</sup> La commedia, ambientata a Napoli ai tempi della discesa in Italia di Carlo VIII di Francia,<sup>39</sup> è strutturata, come di consueto, su un doppio intreccio: una vicenda amorosa e un intrigo politico. Enrique d'Avalos, marchese di Pescara e di Vasto, privato favorito del re, ama allo stesso tempo due dame, Elena e Porcia, senza riuscire a decidersi; nello stesso tempo è in atto una congiura ordita da alcuni principi e nobili italiani per togliere il regno di Napoli al re spagnolo e porlo nelle mani del nemico re francese. Il re Alfonso e il suo favorito Enrique vengono a sapere del complotto. Per scoprire i traditori il re decide di ricorrere a un'arguta dissi-

---

Lesbino, poiché nel codice miscellaneo che contiene le citate controcene a *Lo sposalizio tra' sepolcri* sono presenti altre commedie che videro recitare l'attore toscano nella parte del servo ridicolo.

<sup>37</sup> Cfr. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, pp. 53-54.

<sup>38</sup> G. Maldonado Palmero, *Antonio Mira de Amescua, autor de «Cautela contra cautela»*. Estudio y edición, tesis doctoral, Universidad de Almería, Almería, 1999; A. Mira de Amescua, *Cautela contra cautela*, ed. de G. Maldonado Palmero, in Id., *Teatro completo*, vol. II, ed. A. de la Granja, Diputación, Granada 2002, pp. 245-352. Le citazioni della commedia sono tratte da quest'ultima edizione.

<sup>39</sup> Cfr. B. Baczyńska, *Espacio urbano y tiempo histórico en la comedia española: Nápoles en Mira de Amescua («Cautela contra cautela») y Agustín Moreto («El mejor amigo el rey»)*, in M. Falska (ed.), *Encuentros literarios*, 2, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowska, Lublin 2009, pp. 323-32. *El mejor amigo el rey* di Moreto è un rifacimento di *Cautela contra cautela*. Cfr. B. Baczyńska, *«El mejor amigo el rey» y «Cautela contra cautela»: la reescritura como técnica dramática áurea*, in M. L. Lobato, J. A. Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt 2008, pp. 123-40.

mulazione: fingerà, davanti a tutti i cortigiani, che Enrique non abbia più la sua stima. In questo modo, Enrique potrà scoprire l'identità dei traditori, i quali lo cercheranno per attirarlo dalla loro parte. Per convincere il suo favorito, che nutre qualche timore per le conseguenze del piano, il re gli dice che, oltre ad aiutare la corona, egli potrà così scoprire le quattro cose che, secondo quanto il medesimo Enrique aveva sempre ritenuto, fanno di un uomo un essere veramente felice:

REY           Una cautela pensé  
con que tú puedas sabello.  
Yo me acuerdo que una vez  
me dijiste que felice  
sólo ha de llamarse aquel  
que supiere cuatro cosas:  
Qué amigo le quiere bien,  
qué dama le corresponde,  
qué criado le es fiel,  
qué enemigo le persigue.  
ENRIQUE    Bien te acuerdas.

REY                   Oye pues.  
Con la cautela que digo  
la vida aseguraré  
conociendo mis opuestos  
y de camino también  
podrás hacer experiencia  
destas cuatro cosas.

ENRIQUE                   ¿Qué es?

REY           Yo he de fingir que no estás  
ya en mi gracia, y he de hacer  
que piensen que te aborrezco,  
y este enojo mostraré  
de manera que enemigo  
me juzquen tuyo, porque  
viéndote pobre, agraviado  
luego se querrán valer  
de tu generoso pecho  
contra mí, como de quien  
mis secretos sabe, y tiene  
ánimo para emprender  
grandes cosas  
[...]  
Con esta cautela, Enrique,  
que en la política ley  
es provechosa y es justa,  
asegurarme podré

en este reino. Sabrás  
 qué enemigo tengo, quién  
 se conjura contra mí,  
 quién mi favor y merced  
 merece, y quién mi castigo.  
 Yo también saber podré  
 quién te quiere mal; que es fuerza  
 si en mi desgracia te ven  
 que te acusen y murmuren.  
 Y tú tocarás también  
 con tus manos y experiencia  
 qué dama te quiere bien,  
 qué amigos te son leales,  
 y qué criado te es fiel,  
 pues la desdicha aparente  
 toque y crisol ha de ser  
 donde muestre la experiencia  
 los quilates de la fe,  
 del amor y la amistad.<sup>40</sup>

Nelle seguenti due *jornadas* Enrique viene presto a sapere, nell'ambito di una serie di coppie di opposti, quale dei suoi due servi è fedele (il *gracioso* Chirimía è fedele mentre Julio no); quale dei suoi due amici, César o Ludovico, gli è leale (César), e dunque che i principi di Taranto e Salerno, accompagnati da Ludovico, sono dei nemici; mentre, per quello che riguarda le due dame, lo spettatore viene informato del fatto che Elena non lo ama e Porcia sí, ma Enrique non lo saprà fino al termine della commedia, tratto in inganno da una serie di circostanze: Porcia, infatti, chiede alla sua cugina Elena di consegnarle alcuni gioielli per aiutare un suo amante in difficoltà (di cui nasconde l'identità) e di scrivere una lettera da parte sua al cavaliere – essendo ella impossibilitata a scrivere a causa di una ferita a una mano. Enrique, leggendo la missiva, riconosce la grafia di Elena e i suoi gioielli, e pensa sia stata quest'ultima ad inviarglieli.<sup>41</sup> L'apparenza sembra prendere il sopravvento sulla verità anche per quel che riguarda la congiura, perché nella terza *jornada* il traditore Ludovico riesce a far credere al re che il responsabile del complotto sia Enrique. Soltanto nelle ultime battute della commedia la verità viene ristabilita, i traditori messi a morte ed Enrique, riabilitato, può sposare la contessa Por-

<sup>40</sup> Mira de Amescua, *Cautela contra cautela*, pp. 284-86, prima *jornada*, vv. 686-757.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 315, seconda *jornada*, vv. 1703-36.

cia; l'altra dama, Elena, rimane invece sola per essere stata, secondo le parole del re, una «interesada ambiciosa».<sup>42</sup>

Le *Cautele politiche* di Ricciardi, pubblicata per la prima volta a Perugia nel 1672, era stata composta nel carnevale del 1651 per una messinscena nell'accademia degli Stravaganti di Pisa, attivi nel Salone della Dogana. Un manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, non censito fino a tempi recenti,<sup>43</sup> ci fornisce informazioni sulla rappresentazione pisana: nella scena XII dell'atto terzo, i tre servi (Florante, Trespolo e Simona, la balia Pasquella del testo a stampa) leggono una lettera proveniente da Pisa, città natale della balia, in cui sono inseriti alcuni riferimenti metateatrali alle circostanze della messinscena:

Qui nella nostra città di Pisa ci sono molte cose di nuovo. Primieramente, se il Cielo non ci aiuta, corre una malattia pestilente che si attacca come il canchero, ed è che a molti marcisce la lingua, e perciò c'è una grandissima quantità di lingue fradice. Arno è traboccato parecchie volte, e di questo si dice essere stato causa il vento della mormorazione, che soffiando sempre al contrario non l'ha lasciato correre alla marina. L'oriuolo da un pezzo in qua non va più giusto, e non ci è stato verso che nessuno l'abbia possuto rassettare, hanno però concluso questi maestri che nasca il difetto perché in questo paese per li grand'umidi tutti li contrappesi s'infistoliscono e diventano straordinariamente grossi. L'acqua è entrata per tutte le cantine perché l'invidia ha rosso quasi tutti i fondamenti delle case. Si tratta di rimettere lo studio su la piazza del grano dove era prima, perché si crede che averà più concorso in riguardo delle osterie che vi sono. Il Carnevale si passa assai allegro per la quantità delle maschere, gli accademici Stravaganti volevon fare una comedia, e perché avevano intenzione di fare una scena pubblica ricercorno molte persone a contribuire alla spesa, parendo dovere che dovendo restare comune la scena, comune ancora dovesse essere la spesa, e veramente alcuni cortesemente concorrevano, ma all'improvviso si sono risolti di rendere i quattrini a tutti ringraziandoli affettuosamente della loro generosità, e protestandosi affettuosamente tenuti di questa affettuosa dimostrazione, e benché abbia detto di farlo per diversi rispetti, si crede però essere passati a questa risoluzione perché alcuni satrapi sospettavano che non volessero servirsi di questo denaro per burbaccarsele; e così si crede che la comedia sia andata in fumo, se bene i più speculativi asseriscano che si faccia ancorché affatto povera d'apparati e che la restituzione dei quat-

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 352, terza *jornada*, vv. 2975-76.

<sup>43</sup> Cfr. Michelassi, Vuelta García, *Il teatro spagnolo*, p. 105; [G.B. Ricciardi], *Le cautele politiche*, BNCF, ms. Magl. VII, 1217. Il titolo e l'elenco dei personaggi del manoscritto – anonimo – si trovano alla carta 67r.

trini sia stata solo per sottrarsi dalla malignità di questi pubblici catoni [...] Di Pisa li 31 gennaio 1651.<sup>44</sup>

Un secondo manoscritto fiorentino della commedia<sup>45</sup> si discosta dal precedente per la cancellazione dei riferimenti alle circostanze della rappresentazione pisana ad opera degli accademici Stravaganti, non pertinenti, com'è ovvio, alle nuove messinscene: della lettera sopra trascritta, in effetti, questo secondo manoscritto omette il brano che viene dopo la frase «il Carnevale si passa assai allegro per la quantità delle maschere».<sup>46</sup> La commedia fu allestita a Firenze probabilmente poco dopo le prime rappresentazioni pisane e venne ripresa fino alla fine del secolo: si hanno notizie di riprese nel 1672 presso l'accademia degli Imperfetti e nel 1699 a Palazzo Pitti.<sup>47</sup>

Venendo al testo, *Le cautele politiche* è un vero e proprio rifacimento di *Cautela contra cautela*. Giovanni Cinelli notava a proposito di questa commedia:

Il soggetto è tolto dallo spagnuolo, se non erro, ma egli l'ha talmente vestito e adornato, col disteso, che di vantaggio bramar non si puote, ed è bellissimo in cifra il sogno del padrone e del servitore.<sup>48</sup>

Quando Cinelli parla di «soggetto» e di «disteso», si riferisce a ben note pratiche di scrittura drammaturgica del teatro italiano seicentesco, sia professionista sia accademico. Il soggetto era un riassunto dettagliato dell'azione, scandito scena per scena (ma privo

<sup>44</sup> *Ibidem*, cc. 57v-58v. A questa data di composizione della commedia, scritta «per compiacere alla nazione Pisana» della nobiltà della quale Ricciardi si confessò «sempre obbligatissimo», faceva anche riferimento Giovanni Cinelli nel suo profilo di Giovan Battista Ricciardi. Cfr. Cinelli, *La Toscana letterata*, vol. II, c. 830.

<sup>45</sup> G. B. Ricciardi, *Le cautele politiche del S(igno)r Dottore Gio(van) B(attista) Ricciardi*, BNCF, ms. Magl. VII, 1286, cc. 62r-112v; catalogato in Profeti, *Commedie. riscritture, libretti*, p. 41.

<sup>46</sup> Ricciardi, *Le cautele politiche*, c. 105v.

<sup>47</sup> Cfr. Michelassi, Vuelta García, *Il teatro spagnolo*, pp. 105-106, 118 e *supra*, nota 33.

<sup>48</sup> Cinelli, *La Toscana letterata*, c. 830. Anche A. Fabroni, *Historia Academiae Pisanae*, C. Mugnainius, Pisa 1795, vol. III, pp. 126-27, riferisce: «Multum ille tribuere solebat Hispanicis Scriptoribus, a quibus sumpsisse argomenta videtur, aurum e sterquilinio colligens, comoediarum quae inscribuntur: *Le cautele politiche* & *Il Trespolo barbiere*»; i due passi sono riportati in Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, pp. 174-75.



dei dialoghi), che i drammaturghi spesso, come in questo caso, potevano «cavare», cioè trarre, da un testo pre-esistente, per poi su quella traccia, nel caso di testi da recitare con la tecnica del “pre-meditato”, «fare il disteso», ovvero completare la scrittura scrivendo tutte le battute dei personaggi.<sup>49</sup> Nel caso delle *Cautele politiche*, Ricciardi prese dal testo di Mira de Amescua l'intreccio di base, «vestendolo» e «adornandolo», cioè riscrivendo tutte le battute dei personaggi in modo libero e personale.

Il cambiamento più evidente introdotto da Ricciardi riguarda i servi e la loro importanza nella commedia; a una scena che presenta il servo e il padrone mentre parlano nel sonno e nel corso della quale si generano malintesi comici – scena assente nel testo spagnolo – faceva appunto riferimento il Cinelli nelle parole sopra ricordate.<sup>50</sup> Ricciardi sostituisce il *gracioso* spagnolo Chirimía con il servo Trespolo, personaggio ricorrente nella sua drammaturgia, creato, come la balia Pasquella, negli anni Quaranta – lo si è ricordato nel secondo paragrafo – ai tempi delle messinscene carnevalesche dell'accademia dei Percossi di Firenze, fondata e animata dall'amico Salvator Rosa. Lo spazio concesso da Ricciardi a questi due personaggi, affiancati da un altro servo, Florante («servo grave», come riportano i manoscritti) è assai maggiore di quello dedicato al *gracioso* nel testo spagnolo. A loro sono dedicate intere scene non presenti nel testo spagnolo, che servono da contrappunto comico ‘basso’ ai momenti alti, di tensione drammatica.<sup>51</sup> Sono scene in cui si fa sfoggio di una comicità prettamente toscana, incentrata più sulla parola che sull'azione, con espressioni locali e riferimenti alla realtà coeva che dovevano divertire molto il pubblico che assisteva alla rappresentazione.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Cfr. Testaverde, *La scrittura scenica*, pp. 31-38.

<sup>50</sup> Cinelli si riferisce alla scena VI dell'atto primo. Si tratta del duetto comico fra Trespolo ed Enrico, che parlano nel sonno. Cfr. Ricciardi, *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero Le cautele politiche*, pp. 18-21 (d'orinnanzi citerò sempre dall'edizione Zecchini, Perugia 1672). Situazioni analoghe si ripropongono in altre opere del Ricciardi: cfr. Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi*, p. 176n.

<sup>51</sup> Sono le seguenti: atto primo, scene I, III, IV, V, VI, VII, IX, XVIII, XIX, XX; atto secondo, scene I, III, VII, VIII, IX, XVI, XXII; atto terzo, scene I, XII, XVII.

<sup>52</sup> Come, ad esempio, nella scena XII dell'atto terzo, in cui Trespolo, alle prese con una lettera indirizzata a sua madre Pasquella, non sapendo leggere, storpiava tutte le parole del testo. Nella lettera si fa riferimento al fatto che a Pisa «il Ponte è terminato con grandissima sodisfazione di tutti» e «Si dice che vo-

L'importanza scenica concessa a questi personaggi acquisisce tutta la sua rilevanza se si confronta il testo a stampa con la versione della commedia tramandata nei due manoscritti sopra segnalati. Rispetto alla stampa, infatti, nel testo manoscritto le parti dei personaggi ridicoli sono ancora più estese e caratterizzate da una comicità decisamente 'bassa', condita anche di allusioni irriverenti a personaggi di alto rango. È il caso, ad esempio, della lunga tirata della balia Simona (Pasquella nel testo a stampa) nella scena XX del primo atto, nel quale la donna inveisce contro il re, che ha appena messo in moto l'inganno per scoprire l'identità dei traditori che vogliono usurpare il suo regno con la simulata confisca di tutti i beni di Enrico:

SIMONA: O briccone, furfantone, ignorantone, ribaldone, bestione, capo di castrone; e quante volte fra me medesima lo dicevo: questo re, questo re m'ha una certa cera di bue da stargli lontano mille miglia. Oh, figliol mio Enrigo, è egli possibile che questo animalaccio, senza aver riguardo né a tanti servizi ricevuti da te, né a tanti consigli avuti da me in tante e tante occasioni, ti abbia cacciato via con sì poco termine, senza far teco i conti, senza menarti buono il salario di quel che tu l'hai servito, e quel che poi puzza di ladro e d'asino, t'abbi levato ogni cosa, lasciandoti bruco e nudo come un arcolaio scommesso. Io non ci vo' star sotto, lo vo' trovare e gli vo' dir le mie sillabe, e fargli conoscere che io non sono un'oca, se lui è un babbuino; gliene vo' squinternar delle buone e delle belle; così, eh?, cotennone, viso di fame fatto con l'occhio dell'accetta, oh, se il diavolo mi ti porta innanzi, ti vo' cantare l'intemerata per

---

gliono fare adrizzare il campanile storto, dubitando che possi in poco tempo cadere». Cfr. Ricciardi, *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero Le cautele politiche*, terzo atto, pp. 128-31 (si tratta della stessa lettera di cui si è riportato sopra il passo – cassato nel testo a stampa – dove si faceva riferimento alla rappresentazione pisana del '51). È una caratteristica, quella dei riferimenti all'attualità, che si riscontra anche in altri rifacimenti di Ricciardi di opere spagnole; cfr. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti*, pp. 39-54; Gori, *Fortuna italiana de «La dama duende»*, pp. 82-91. Riguardo al tipo di comicità teatrale toscana, incentrata più «sul piano del comico della parola, piuttosto che su quello del comico di situazione o su quello del comico di carattere», cfr. D. Conrieri, *La cultura letteraria e teatrale*, in E. Fasano (a cura di), *Storia della Civiltà Toscana*, vol. III. *Il Principato Mediceo*, Le Monnier, Firenze 2003, pp. 387-89. Si vedano anche le interessanti riflessioni di Maria Cristina Cabani sull'«esibita fiorentinità», soprattutto sul piano linguistico, del poema secentesco *Il Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, opera ricca di riferimenti al teatro della Firenze medicea; cfr. M. C. Cabani, *Testo e commento nel Malmantile racquistato*, in Id., *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Pensa MultiMedia, Lecce 2010, pp. 115-51.

filo e per segno, aspettala pure, ch'io ti vo' fare una sbarbazzata come tu meriti, s'io credessi che il fiscale m'avessi a far frustare per *modum provvisionis*.<sup>53</sup>

Simona ha infatti più spazio nella versione manoscritta, con intere scene a lei dedicate, in cui la donna fa sfoggio di un linguaggio colorito, ricco di espressioni e modi di dire toscani:

*Casino. Simona sola.*

Affè, che questa casina mi piace, l'ha pure gl'appartamenti bene scompartiti, e quel che più importa, una mano di fondi di garbo. C'è una cantina tanto asciutta, che è squisita da riporre il fieno. Un orto murato con una bellissima quantità di cavoli, di cipolle, di persa, di pepolino, di frutta, di fior ranci, d'erba torna buona, e di porri e fichi. E certe conche da bucato, che per poterle addoperare è un peccato non aver del sudiciume. C'è un pollaio con il suo forno accanto, che bisogna per forza che l'uova naschino belle e cotte, ma questo esser poi attaccato alle mura in questo luogo solitario non mi dà troppo buono odore, perché a dire il vero quell'esser così remota ha cera di chiamare le bricconerie lontano un miglio. Che so io? Pensa al peggio e l'indovini, diceva la mia nonna, che sia in pace. E poi mi ricordo che anche al mio paese di Pisa, certi casini là verso il Duomo, e lungo le mura, erano, basta l'ho avuto a dire. Oh, le belle cose che io seppi una volta da un ortolano che stava accanto a una di quelle prelibate accademie, tant'è, tant'è il Cielo me la mandi buona. Mi par di sentire un certo tanfo di bordello! Quel rompicollo del mio figliolo a fatica m'ha accompagnata qui, che se n'è andato in visibilio, l'ho chiamato da dodici volte dalla finestra, e lui tirava innanzi alla tedesca, e faceva 'nitter intendere'. Questo sciagurato ha qualche matassa per le mani, ma se io ne posso trovare il bandolo, gli vo' fare gl'occhi come due gomitoli; ma io me ne sto qui con le mani a cintola, e la casa in tanto non si ravvia. Infatti è una mala cosa l'esser sola alle faccende. Quando era viva quell'anima benedetta del mio marito, stavo tutto il dì di pari pari, faceva lui ogni cosa, adesso s'io non son io, non si fa nulla. Delle volte mi viene la disperazione, e se non fussi perché, perché sì; basta ogn'uno mi dice madonna Simona perché non vi rimaritate voi, che volete voi fare, po' poi voi siete giovane, vostro figliolo ha poco cervello, voi trovereste ogni buon partito; io non ho mai voluto saper altro, e se bene m'è venuto qualche compassione di quelli che spasimano per me, con tutto ciò io ho stretto i denti, e l'ho mandata giù, non saranno i primi a farsela con la voglia, ché si può ben star vedova e esser bella. Oh, Errigo vien cicalando con Florante, è meglio ch'io vada a raffazzonare quella stanza, che lo scimunito di Trespolo ha messo il mortaio su lo stipo e i mestolini su la pettiniera.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Ricciardi, *Le cautele politiche*, atto I, scena XX, c. 19r (del ms. Magl. VII, 1217); cc. 77r-78r (del ms. Magl., VII, 1286). Cito da quest'ultimo manoscritto (si riscontrano, rispetto al ms. pisano, piccole varianti linguistiche). Si confrontino le parole di Pasquella nell'edizione a stampa, *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero le cautele politiche*, p. 52.

<sup>54</sup> Ricciardi, *Le cautele politiche*, atto II, scena VII, c. 27r-v (del ms. Magl., VII, 1217); cc. 85v-86r (del ms. Magl., VII, 1286). È l'unica scena in più ri-

Il testo a stampa presenta tagli che riguardano battute troppo volgari o scabrose. Nella scena VII del primo atto, ad esempio, non si trova traccia dell'orinale di Enrico (il cui svuotamento, nella versione manoscritta, è a carico del servo Trespolo: le sue carte sono cadute nell'orinale di Enrico e si sono bagnate).<sup>55</sup> Nella scena IX del secondo atto (X nella versione manoscritta) si opera invece una sostituzione che rende il testo meno 'scandaloso': nel manoscritto Trespolo fraintende la lettura di una missiva da parte di Enrico credendo che questi abbia messo incinta la contessa Elena; nel testo a stampa il fraintendimento consiste invece, più innocentemente, nell'intendere che il suo padrone faccia riferimento a un gioco di carte.<sup>56</sup>

L'attenzione alla lingua come portatrice di comicità è evidente in questo passaggio:

ENRICO	<i>Mio signore...</i>
TRESPOLO	Monsignore? Questa lettera va a un prete.
ENRICO	<i>...ho inteso, che dal favore del re siete stato cacciato...</i>
TRESPOLO	Ho inteso che dal fattore del re siete stato castrato. O la va a qualche musico.
ENRICO	<i>...per mano d'un barbaro, et infelice disastro...</i>
TRESPOLO	Per mano d'un barbiero fallito dalla Lastra. Non sapevo che i norcini fussino dalla Lastra.
ENRICO	Che vai borbottando?
TRESPOLO	E chi fiata?
ENRICO	<i>Consolatevi che questo travaglio sen anderà col tempo.</i>
TRESPOLO	Consolatevi che questo taglio salderà col tempo.
ENRICO	<i>Se l'imposture vi dolgono...</i>
TRESPOLO	Se l'impiastrature vi dolgono...
ENRICO	<i>...vi prepari l'accidente...</i>
TRESPOLO	...vi prepari il cavadente...
ENRICO	<i>...con fermezza un brocchiero fortissimo.</i>
TRESPOLO	...con fermezza un brachiero fortissimo.
ENRICO	Ancor non chiudi la bocca?
TRESPOLO	Piglio tabacco, non posso rifiatar per il naso.

---

spetto al testo a stampa, ma, come si è sopra ricordato, nella versione manoscritta i dialoghi tra i personaggi comici sono molto più estesi rispetto alla versione a stampa.

<sup>55</sup> *Ibidem*, atto I, scena VII, cc. 8v-9r (del ms. Magl. VII, 1217); c. 68r-v (del ms. Magl., VII, 1286).

<sup>56</sup> Cfr. l'edizione a stampa Ricciardi, *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero le cautele politiche*, atto II, scena IX, pp. 76-78 (dove la scena è molto più breve rispetto alle versioni dei manoscritti).

ENRICO *Così fanno le disgrazie, e con la buona fortuna vedrete il primo timore in tutto domo...*

TRESPOLO *Vi farete il primo tenore di tutto il Domo..*

ENRICO *...che se atroce, più gagliarde poi sorgono.*

TRESPOLO *...con la voce gagliarda per l'organo.*

ENRICO *Se fussi dalle Stelle richiamato dal fasto...*

TRESPOLO *Se l'oste della Stella vi ha chiamato a pasto...*

ENRICO *...andate considerando l'esser dell'uomo.*

TRESPOLO *...andate camminando, perché è galantuomo.*

ENRICO *Scorgerete una sorte malvagia, ch'è varia come una palla...*

TRESPOLO *Assaggerete una sorte di malvagia che va alla spalla...*

ENRICO *...e troverete la bonaccia di mano in mano perfidiosa.*

TRESPOLO *...e trincerete una Vernaccia di San Gimignano preziosa.*

ENRICO *Vi prometto d'unirmi anch'io con voi...*

TRESPOLO *Vi prometto venirvi anch'io con voi...*

ENRICO *...ad incontrare gl'accidenti con lo spirito usato...*

TRESPOLO *...a dimenare i denti come uno spiritato...*

ENRICO *...e di durare sinché il fato al fine mi leverà la vita...*

TRESPOLO *...e di durare sin al fine, e leccarmi le dita...*

ENRICO *...a dispetto del mio Giove più reo.*

TRESPOLO *...a dispetto del Galateo.*

ENRICO *Io sento un dolore a parte...*

TRESPOLO *Io sento i dolori del parto...*

ENRICO *...perché voi m'avete impegnata...*

TRESPOLO *...perché voi m'avete impregnata...*

ENRICO *...con sì bella maniera nelle vostre cose.*

TRESPOLO *...con sì bella maniera nella vostra casa...*

ENRICO *...ch'io compatisco da me medesima le vostre angoscie...*

TRESPOLO *...ch'io partorisco da me medesima con gravi angoscie...*

ENRICO *...confortandovi in balia della fortezza.*

TRESPOLO *...Confortandomi la balia della Fortezza.*

ENRICO *Posa quel lume al suo luogo e, partiti di qui, che tu non mi avessi a fare scappare la pazienza con questo tuo sussurrare.*

TRESPOLO *Signore, io non so con chi voi vel abbiate.*

ENRICO *Con la tua indiscretezza. E la Florante?<sup>57</sup>*

Ci sono evidentemente le diverse esigenze di un nuovo destinatario, alle aspettative del quale bisogna venire incontro; occorre anche tener presente, per capire lo spazio concesso nel manoscritto

<sup>57</sup> Ricciardi, *Le cautele politiche*, atto II, scena X, cc. 30v-31v (del ms. Magl. VII, 1217); cc. 88v-89v (del ms. Magl., VII, 1286). Trespolo racconterà a sua madre quanto ha creduto di capire (che Enrico abbia messo incinta la contessa Elena) nella scena prima del terzo atto (*ibidem*, cc. 96v-99r), molto più lunga che nel testo a stampa, dove manca ogni riferimento a questo errore di Trespolo (Ricciardi, *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero le cautele politiche*, pp. 107-11).

alle scene comiche dei servi, che si tratta di un testo preparato per una messinscena carnevalesca.

Ricciardi introduce anche cambiamenti che sgretolano l'impianto complessivo della commedia spagnola da un punto di vista, per così dire, ideologico. Nelle *Cautele politiche*, infatti, viene meno l'importanza attribuita da Mira de Amescua alla scoperta da parte di Enrique della lealtà o slealtà dei personaggi che lo circondano (solo nella disgrazia un uomo che è stato potente può scoprire quali sono i suoi veri affetti), messi in relazione tra loro, come si è detto prima, attraverso coppie di opposti: due amici (uno leale, l'altro no), due servi, due dame.<sup>58</sup> Nel testo italiano viene soppresso il personaggio di Ludovico, falso amico di Enrique, rivelatosi poi adulatore sleale: sarà soltanto uno l'amico di Enrico, don Giovanni (il don César spagnolo), a lui leale, e anche i due servi Trespole e Florante rimarranno entrambi fedeli, mentre, a differenza di quanto avviene nella commedia spagnola, l'identità dei traditori (Duarte ed Ernesto) è nota al re e a Enrico sin dall'inizio dell'azione drammatica.<sup>59</sup> È evidente che l'interesse esclusivo di Ricciardi verso il testo spagnolo riguarda le potenzialità sceniche dell'intreccio (si veda, infatti, la scena in cui Enrico congiura per finta, assieme a Duarte e Ernesto, contro il suo re, mentre quest'ultimo dal suo nascondiglio sente tutto)<sup>60</sup> e non la sua problematica morale.

<sup>58</sup> La scoperta da parte di Enrique della lealtà di chi lo circonda avviene subito dopo la sua caduta come favorito del re. All'inizio della seconda *jornada*, infatti, Enrique scopre subito che il suo servo Julio non vuole rimanere al suo servizio poiché con lui non potrà «medrar». Cfr. Mira de Amescua, *Cautela contra cautela*, pp. 294-95, seconda *jornada*, vv. 1025-1039. Poco dopo scopre anche che Ludovico non è mai stato un vero amico, mentre tale rimarrà don César, che lo difende davanti al re e, alla fine della commedia, rinuncia a Porcia, della quale è innamorato, in favore di Enrique. Si veda, al riguardo, il lungo *romance* di Don César della seconda *jornada*, nel quale il cavaliere conferma la sua leale amicizia per Enrique, nel momento del bisogno. Cfr. *ibidem*, pp. 298-99, vv. 1155-1170.

<sup>59</sup> Ricciardi, *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero le cautele politiche*, atto I, scena VIII, pp. 22-28.

<sup>60</sup> Condividiamo l'affermazione di Giuseppe Mazzocchi, secondo il quale «los traductores italianos no captan la problemática involucrada en las comedias, ni el sutil entramado lingüístico en que éstas se basan». Cfr. G. Mazzocchi, *La commedia dell'arte y su presencia en España*, in J. Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español. I. De la Edad media a los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid 2003, pp. 571-74. Essi sono attirati, invece, dalle potenzialità sceniche dei testi spagnoli. Un buon esempio è dato dagli adattamenti italiani di

L'eliminazione di Ludovico è, però, anche funzionale all'esito finale della commedia italiana, in cui Ricciardi introduce un'importante novità. In *Cautela contra cautela*, dopo aver scoperto che soltanto Porcia era stata a lui fedele, Enrique la sposa (non senza prima chiedere il parere al suo amico César che, pur innamorato della dama, cortesemente rinuncia a lei), mentre César ed Elena rimangono soli (la dama viene anche rimproverata duramente dal re per il suo egoismo interessato, come si è sopra ricordato).<sup>61</sup> Ricciardi, invece, dopo una serie di ricapitolazioni di quanto avvenuto in precedenza, non presenti nel testo spagnolo (molto più incisivo),<sup>62</sup> conclude *Le cautele politiche* facendo sposare Don Giovanni con Elena (la quale, tra l'altro, non viene caratterizzata così negativamente), nella sentita necessità di dare un lieto fine a un testo comico.<sup>63</sup> Come sottolineava Maria Grazia Profeti, «pur dentro il fiorire di generi misti, la distinzione tra tragedia e commedia era ben presente allo spettatore italiano» del Seicento.<sup>64</sup>

---

*El secreto a voces* di Calderón. Cfr. R. Ciancarelli, *Rielaborazioni italiane di «El secreto a voces» di Calderón de la Barca: l'efficacia dei processi compositivi degli attori*, in S. Carandini (a cura di), *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 77-95.

<sup>61</sup> Mira de Amescua, *Cautela contra cautela*, terza jornada, vv. 2915-2975.

<sup>62</sup> Ricciardi, *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero le cautele politiche*, atto III, scene XXI, XXIII, pp. 149-51, 153-56. Nel testo italiano si avverte la necessità di chiarire in dettaglio ogni passaggio dell'intreccio drammatico, caratteristica che si riscontra in molte altre traduzioni e rifacimenti italiani dell'epoca. Cfr. S. Vuelta García, *Nuevas aportaciones al estudio de la recepción de Calderón en Italia: «Peor está que estaba»*, in I. Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000, Reichenberger, Kassel 2002, vol. I, pp. 1185-1201; Ead., *Una refundición italiana de «Peor está que estaba» de Calderón: «Quando sta peggio sta meglio» de Giovan Battista Boccabadati*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», VII (2004) pp. 325-47. La ridondanza degli adattamenti italiani in contrapposizione all'incisività delle commedie spagnole a cui si ispirano è stata segnalata da Maria Grazia Profeti come una delle caratteristiche di questi testi. Cfr. Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*, p. 14.

<sup>63</sup> Ricciardi, *Chi non sa fingere non sa vivere, ovvero le cautele politiche*, atto III, scena XXIII, pp. 153-56.

<sup>64</sup> Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*, p. 15.

ANNA TEDESCO

IL METODO COMPOSITIVO DI GIACINTO ANDREA CICOGNINI  
NEI SUOI DRAMMI PER MUSICA VENEZIANI

*Introduzione*

Negli ultimi venti anni, lo studio dell'opera seicentesca si è giovato moltissimo dell'apporto da parte di altre discipline, in particolare dell'ispanistica, grazie a nuove ricerche che definiscono e analizzano la presenza del teatro spagnolo nell'Italia del Seicento e la sua influenza sul coevo dramma per musica. Questi nuovi contributi hanno evidenziato ancora una volta l'importanza del drammaturgo fiorentino Giacinto Andrea Cicognini (1606-1649) nella diffusione e circolazione in Italia di testi e modelli drammaturgici del teatro del *siglo de oro*.<sup>1</sup> Figlio di Jacopo (1577- 1633), accade-

---

<sup>1</sup> Si fa riferimento in particolare alle ricerche condotte nell'Università di Firenze, in ambito teatrale dal gruppo di ricerca guidato da Sara Mamone, e nell'ambito della letteratura spagnola da quello guidato da Maria Grazia Profeti. Inoltre all'investigazione portata avanti da Fausta Antonucci e altri studiosi nell'Università di Roma Tre. Tra i numerosi contributi cfr. F. Antonucci, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel 'Don Gastone di Moncada' di Giacinto Andrea Cicognini*, in M. G. Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze 1996, pp. 65-84 ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano", 2); S. Castelli, *"Il teatro e la sua memoria." La compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il «Don Gastone di Moncada» di Giacinto Andrea Cicognini*, in Profeti (a cura di), *Tradurre riscrivere, mettere in scena*, pp. 85-94; Ead., *Drammaturgia spagnola nella Firenze seicentesca*, in M. G. Profeti (a cura di), *"otro Lope no ha de haber". Atti del convegno internazionale su Lope de Vega* (10-13 febbraio 1999), Alinea, Firenze 2000, 3 voll., vol. III, pp. 225-37; N. L. D'Antuono, *La commedia española en la Italia en el siglo XVII: la Commedia dell'Arte*, in H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Tamesis, London 1999, pp. 2-39; L. Dolfi, *Il "Convitato di pietra" di Cicognini e la sua fonte spagnola*, «Studi secenteschi», 37 (1996), pp. 135-55; C. Marchante Moralejo, *Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas*



mico e uomo di teatro, Giacinto Andrea si formò teatralmente nell'ambito delle confraternite e dell'accademie fiorentine, in particolare la Compagnia di S. Antonio di Padova o dei Fanciulli, quella dell'Arcangelo Raffaello detta della Scala e quella degli Instancabili. Sulla sua formazione influi pure l'abate Nicolò Strozzi (1590-1654) uomo colto in contatto con ambienti spagnoli e probabilmente con lo stesso Lope de Vega, dato che era stato residente a Madrid presso il palazzo della Nunziatura dal 1623 al 1626. Laureatosi a Pisa nel 1626 in *utroque jure*, nel 1630 Cicognini scrive il suo primo testo drammatico *L'archibusata a San Carlo* e nel 1633 allestisce a Pisa un *Convitato di pietra*, versione italiana del lavoro di Tirso da Molina. Nello stesso anno entra a far parte dell'Accademia degli Instancabili. Dal 1635 Ufficiale dell'Onestà (incaricato di sorvegliare la vita notturna e le meretrici), negli anni Quaranta produce diversi testi teatrali: *Don Gastone di Moncada* (di cui sono attestate rappresentazioni nel 1641, 1642, 1644 e 1645), *La pazzia di Orlando* (il cui manoscritto è datato 1642), e il dramma musicale *Celio* (completato nel luglio 1645) commissionatogli da Leopoldo de' Medici. Nell'agosto 1646 si trasferisce a Venezia dove scrive altri testi in prosa tra cui *La forza del fato*,

---

*atribuciones y scenari*, in Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, pp. 17-63; Ead., *Traduciones, adaptaciones, scenari de la comedia de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2006; N. Michelassi, *La Finta Pazza a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665)*, «Studi secenteschi», 42 (2000), pp. 313-53; N. Michelassi, S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi seicenteschi», 45 (2004), pp. 67-137; M. G. Profeti, Introduzione a Félix Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Liguori, Napoli 1999; D. Símini, *Casarse por vengarse di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: Maritarsi per vendetta*, in Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, pp. 95-116; Id. *Alcune opere 'spagnole' di Giacinto Andrea Cicognini fra traduzione, adattamento e creazione*, in P. Andrioli, A. G. Camerino, G. Rizzo, P. Viti (a cura di), *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento, Atti del Convegno* (Lecce, 15-17 maggio 1997), Congedo, Galatina 2000, pp. 305-13; S. Vuelta García, *En torno a una traducción florentina de "El secreto a voces" de Calderón: "Il segreto in pubblico" di Giacinto Andrea Cicognini*, in "Estaba el jardín en flor...". *Homenaje a Stefano Arata*, «Criticón», 87-88-89 (2003), pp. 915-24; Ead., *I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del Seicento*, in *Naples, Rome, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, École française de Rome, Rome 2005, pp. 473-500. Si veda anche la bibliografia cit. alla nota 8.

*Adamira* ovvero *La statua dell'onore* e *Le fortunate gelosie del re di Valenza* (1647) e tre drammi per musica. Ha rapporti con i membri dell'Accademia degli Incogniti, anche se la sua appartenenza al sodalizio rimane incerta.<sup>2</sup> Muore in quella città nel novembre del 1649.<sup>3</sup> Quasi tutti i suoi lavori vengono pubblicati postumi e moltissimi sono i testi a lui falsamente attribuiti, a testimonianza di un grande successo di pubblico, mentre rare sono le notizie sulle rappresentazioni ed incerta la cronologia di composizione.<sup>4</sup> Per quanto si sa (a parte i drammi per musica pubblicati per la rappresentazione come d'uso), il primo lavoro di Cicognini apparso a stampa fu *La forza del fato* ovvero *Il matrimonio nella morte*, che secondo la *Drammaturgia* di Leone Allacci, venne edito nel 1652 a Firenze

<sup>2</sup> Cfr. L. Bianconi, Th. Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, «Rivista Italiana di Musicologia», 10 (1975), pp. 379-454: 423; Id., *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4 (1984), pp. 209-96: 213n; N. Melcarne, *Giacinto Andrea Cicognini: un amico dell'Accademia veneziana degli Incogniti*, «Aprosiana», 14 (2006), pp. 34-40.

<sup>3</sup> Il resoconto biografico più aggiornato è quello di Silvia Castelli, *Giacinto Andrea Cicognini: un figlio d'arte nella Firenze seicentesca*, in F. Cancedda, S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, intr. di S. Mamone, Alinea, Firenze 2001, pp. 25-75. Si vedano inoltre A. M. Crinò, *Documenti inediti sulla vita e l'opera di Iacopo e Giacinto Andrea Cicognini*, «Studi seicenteschi», 2 (1961), pp. 255-86 e la "voce" del *Dizionario biografico degli italiani*, XXV, 1981, pp. 428-431 (M. Vigilante).

<sup>4</sup> Fu già un contemporaneo di Cicognini, Mattias Maria Bartolommei, a porre il problema dell'autenticità dei testi pubblicati sotto il nome di questi. Nella prefazione della sua commedia *Amore opera a caso*, Bartolommei indicò come autentiche diciotto opere, dieci composte a Firenze e le altre otto a Venezia. Cfr. M. M. Bartolommei, *Amore opera a caso. Commedia di M.M.B. agl'illustriss. Signori Accademici Infuocati*, All'insegna della Stella, Firenze 1668, pp. 3-5. Su di lui e il teatro spagnolo a Firenze. cfr. N. Michelassi, S. Vuelta García, *Francisco de Rojas Zorrilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Mattias Maria Bartolommei* in M. G. Profeti (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze 2009 ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano," 6), pp. 119-89. Una attenta ricognizione bibliografica delle fonti manoscritte e a stampa apparse sotto il nome di Cicognini è stata fatta nel repertorio di Cancedda e Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*. Si vedano inoltre: N. Melcarne, *"Il Principe giardiniere" e il suo vero autore: Giovanni Andrea Moniglia*, «Aprosiana», 13 (2005), pp. 55-58 e D. Simini, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia 2012. Ringrazio l'autore per avermi fatto leggere il testo in una prima versione.

da Onofri, lo stesso stampatore che nel 1651 aveva dato in luce anche una edizione puramente letteraria del dramma musicale *Il Giasone*.<sup>5</sup> La maggiore fioritura di edizioni cicogniniane ha luogo però tra il 1658 ed il 1670 ad opera degli stampatori Longhi, Lupardi, Monti e Pezzana. Per quel che riguarda le rappresentazioni dei testi in prosa, oltre a quelle prima citate, si conoscono quella della *Mariene ovvero Il maggior mostro del mondo* (Firenze, Compagnia del Vangelista, 1644) e de *La forza del fato*, rappresentata dal comico Ercole Nelli in varie città dell'Italia settentrionale nel 1648 e poi a Firenze nel 1652-53. Lo stesso Nelli nel 1648 cercava di procurarsi per rappresentarla anche *La forza dell'amicizia ovvero L'onorato ruffiano di sua moglie*.<sup>6</sup> In ambito musicale, Cicognini junior è noto soprattutto quale autore di due dei libretti più celebri del Seicento, *Il Giasone* e *L'Orontea* (entrambi del 1649): studi recenti stanno chiarendo come anche la sua produzione per musica sia fortemente debitrice di modelli spagnoli.<sup>7</sup> Il presente lavoro

<sup>5</sup> Nella dedica del libretto del *Giasone*, datata 11 febbraio 1651, a Filippo Franceschi, si chiarisce che la stampa avviene in occasione di un matrimonio, quando «più ch'in altro tempo, si reputa convenevole la lettura di simili composizioni». Cfr. *Giasone Drama musicale del Giacinto Andrea Cicognini Accademico instancabile all'illustrissimo Sig. Filippo Franceschi*, In Fiorenza, per l'Onofri, alle Scale di Badia, 1651. Esemplare presso la Biblioteca Statale di Lucca. Sulle edizioni e sulla circolazione del *Giasone* si vedano Bianconi-Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda* e N. Michelassi, *Le prime tournées del Giasone di Cicognini e Cavalli*, «Studi secenteschi», 52 (2011), pp. 195-209.

<sup>6</sup> Per la rappresentazione dei lavori di Cicognini a Firenze si rinvia a N. Michelassi, S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi secenteschi», 45 (2004), pp. 67-137. Sulla *Mariene*, cfr. S. Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Le Lettere, Firenze 2003, pp. 118-19. Interessante notare che nel carteggio la *Mariene* e il *Don Gastone*, anch'esso citato, vengono attribuiti a Lope de Vega. Per quanto riguarda le altre due commedie, si veda Michelassi, Vuelta García, *Il teatro spagnolo*, p. 97 e p. 126: sulla scorta di alcune lettere di Nelli ad Annibale Bentivoglio, essi affermano che l'intermediario tra autore e interprete sarebbe stato proprio l'abate Strozzi. Cfr. anche S. Monaldini, *L'orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, LIM, Lucca 2001, p. 29.

<sup>7</sup> Si vedano F. Antonucci, L. Bianconi, *Plotting the myth of Giasone*, in E. Rosand (ed.), *Cavalli's Operas on the Modern Stage: Manuscript Edition Production*, Ashgate, Farnham 2012, in corso di stampa (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera Series); A. Tedesco, *Cicognini's Giasone: Between Music and Theater*, ivi; F. Antonucci, *Un ejemplo más de reescritura*

vuole contribuire alle indagini in questa direzione; tuttavia si propone anche di rispondere ad una domanda più generale, ossia quale fosse il metodo di lavoro del nostro drammaturgo, e più esattamente come siano stati concepiti i suoi drammi per musica.<sup>8</sup>

---

*del teatro áureo en la Italia del Siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del "Giasone", in A. Gallo, K. Vaiopoulos (a cura di), "...Por tal variedad tiene belleza". Omaggio a Maria Grazia Profeti, Alinea, Firenze 2011, pp. 259-70; Ead., Echi del teatro spagnolo coevo negli altri drammi per musica di Giacinto Andrea Cicognini: una strategia di scrittura, in G. A. Cicognini e G. F. Apolloni - F. Cavalli e A. Stradella, *Il Novello Giasone*, a cura di L. Bianconi e N. Usula, Ricordi, Milano, in corso di stampa. Ringrazio gli autori per avermi fatto leggere i loro lavori in corso di pubblicazione e per un continuo scambio di idee.*

<sup>8</sup> Per quanto riguarda i rapporti tra teatro spagnolo ed opera, i primi ad occuparsi di drammaturgia spagnola nell'opera furono L. Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1982; 1991 n. ed. riv., pp. 215-16 e P. Fabbri, *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, 15th Congress of the International Musicological Society, Round Tables, «Acta Musicologica», 63 (1991), pp. 11-14. M. Murata aveva inoltre affrontato le opere di papa Rospigliosi ispirate a drammi spagnoli: cfr. M. Murata, *Operas for the Papal Court 1631-1668*, UMI Research Press, Ann Arbor, Mi 1981. La bibliografia in merito si è notevolmente ampliata negli ultimi anni, come si può vedere dall'elenco cronologico che segue: L. Cataldi, *Lo cierto por lo dudoso transformado in Xerse*, «Studi urbinati», 65 (1992), pp. 309-33; J. Sepúlveda, *La adaptación italiana de El Alcázar del Secreto de Antonio de Solís: un libreto para el teatro Ducal de Milan*, in E. Liverani, J. Sepúlveda, *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Bulzoni, Roma 1993; M. G. Profeti, «Armi» ed «amori»: la fortuna italiana de Los empeños de un acaso, in Ead., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Alinea, Firenze 1996, pp. 99-120; N. L. D'Antuono, *Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'Arte*, in A. Lattanzi, P. Maione (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Editoriale Scientifica, Napoli 2003, pp. 213-35; A. Tedesco, «All'usanza spagnola»: el Arte nuevo de Lope de Vega y la opera italiana del siglo XVII, in «Estaba el jardín en flor...» *Homenaje a Stefano Arata*, «Crítica», 87-88-89 (2003), pp. 837-52; D. Daolmi, *Le 'traduzioni' dell'onore nella Roma di Rospigliosi: «L'armi e gli amori»*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Tragedie dell'onore nell'Europa barocca*, Torre d'Orfeo, Roma 2003, pp. 277-96; Id., *Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada*, «Musica e Storia», 12 (2004), pp. 103-45; Id., *Drammaturgia di «Armi e amori»: sul recitativo romano di metà Seicento*, «Aprosiana», 11-12 (2003-2004), pp. 127-55; N. Badolato, *Carlo Maria Maggi librettista: i rapporti con il teatro spagnolo*, «Aprosiana», 14 (2006), pp. 82-102; A. Tedesco «Scrivere a gusti del popolo»: l'Arte nuevo di Lope de Vega nell'Italia del Seicento, «Il Saggiatore musicale», 13 (2006), pp. 221-45; S.

I libretti di Cicognini sono in tutto solo quattro: il primo, *Celio*, viene scritto a Firenze nel 1645 ed è legato al soggetto del suo dramma *Don Gastone di Moncada*, in cui il protagonista dell'opera, Celio, appare fanciullo.<sup>9</sup> Gli altri tre libretti (oltre ai due citati, *Gl'amori di Alessandro e di Rossane*) vengono invece scritti dopo il trasferimento di Cicognini a Venezia – la città che aveva inventato pochi anni prima il teatro d'opera pubblico – nell'agosto del 1646. Non ci sono però testimonianze che Cicognini si spostasse a Venezia sulla base di una committenza librettistica certa né che nel 1647 egli ottenesse qualche incarico per i teatri d'opera, mentre a quell'anno sembrerebbe risalire il manoscritto del dramma *Le fortunate gelosie del re di Valenza*.<sup>10</sup> I tre libretti sono tutti ascri-

---

Trecca, *La discreta enamorada di Lope dalla comedia al melodramma: Chi può s'ingegni di Arcangelo Spagna*, in F. Antonucci (a cura di), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Alinea, Firenze 2007, pp. 127-54; M. G. Profeti (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze 2009 ("Commedia aurea spagnola e pubblico italiano," 6); N. Badolato, *Lope de Vega negli intrecci dei drammi per musica veneziani*, in G. Poggi, M. G. Profeti (a cura di), *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo*, Alinea, Firenze 2011, pp. 359-75; A. Tedesco, "Capriccio", "Comando", "Gusto" del pubblico e "Genio del luogo" nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento, ivi, pp. 345-58; Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. Chi scrive ha in preparazione una rassegna bibliografica degli studi sui rapporti tra comedia e opera del Seicento: cfr. A. Tedesco, *Teatro del siglo de oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance*, «Críticón», 116 (2012), in corso di stampa.

<sup>9</sup> Lo stesso autore dichiara che *Celio*: «è figlio del mio D. Gastone, che è stato all'universale così gradito». Cfr. *Celio. Drama musicale del Dottor Giacinto Andrea Cicognini rappresentato in Fiorenza l'anno M.DC.XLVI* [...], In Fiorenza per Luca Francesc. & Alessandro Logi. Sulla cronologia del *Celio*, cfr. Michelassi, *La Finta Pazza a Firenze*, pp. 335-36. Sulla sua trasformazione nella *Veremonda* ad opera di Giulio Strozzi, cfr. Bianconi, Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda*, pp. 445-52 e M. Vartolo, *La Veremonda di Giulio Strozzi: dall'Arno al Sebeto*, «Quaderni di musicologia dell'Università degli Studi di Verona», 2 (2008), pp. 51-92. Sui manoscritti che lo testimoniano, oltre a Bianconi, Walker, si veda: A. Bonaventura, *Di un dramma musicale rappresentato a Firenze nel 1646*, «Rivista fiorentina», 1 (1908), pp. 1-7 e V. Ricci, *Un melodramma ignoto della prima metà del '600. Celio di Baccio Baglioni e Niccolò Sapiti*, «Rivista musicale italiana», 32, fasc. 1, (1925), pp. 51-79.

<sup>10</sup> Sulla datazione di questo dramma, cfr. Cancedda, Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, pp. 218-19. Una cronologia aggiornata delle prime stagioni dei teatri veneziani è J. Whenham, *Perspective on the*

vibili al suo ultimo anno di permanenza in città, prima della morte repentina. Il *Giasone* probabilmente venne scritto nella primavera-estate del 1648: il contratto tra gli impresari del San Cassiano ed il compositore Francesco Cavalli venne steso nell'aprile 1648, e prevedeva che il compositore venisse pagato al ricevimento di ciascun atto del libretto ma non indica chi fosse l'autore del dramma; l'*Orontea* venne composta piuttosto affrettatamente negli ultimi mesi del 1648. Entrambe le opere andarono in scena nel gennaio 1649 ma in teatri diversi, e i rispettivi libretti si stamparono come d'uso per la rappresentazione.<sup>11</sup> *Gl'Amori di Alessandro Magno e di Rossane*, invece, fu scritto verso la fine del 1649, dato che rimase incompiuto a causa della morte di Cicognini che avvenne all'incirca nel novembre di quell'anno. Cicognini giunse a scrivere solo il primo atto e le prime due scene del se-

---

*Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice*, «Il Saggiatore musicale», 11 (2004), pp. 253-302.

<sup>11</sup> Cfr. *Giasone. Drama musicale del D. Hiacinto Andrea Cicognini, Academico Instancabile. Da rappresentarsi in Venetia nel Theatro di San Cassano. Nell'anno 1649. All'illustriss. e Reverendiss. Signor Abate Vittorio Grimani Calergi*, In Venetia, M.DC.XLIX. Con licenza de' Superiori e privilegio. Si vende in Frezzaria per Giacomo Batti. Il libretto ebbe tre edizioni successive a Venezia ed innumerevoli in tutta la penisola. Cfr. Cancedda, Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, pp. 232-66. Per il contratto del *Giasone*, cfr. B. Glixon, J. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford University Press, Oxford-New York 2006, pp. 153-54. L'*Orontea* venne messa in musica da Francesco Lucio per il teatro di SS. Apostoli. Cfr. *Orontea. Drama musicale del D. Hiacinto Andrea Cicognini. Academico Instancabile. Da rappresentarsi in Venetia nel Theatro di S. S. Apostoli nell'anno 1649. All'Illustriss. Sig. Giovanni Grimani Calergi*. In Venetia, M.DC.XLIX. Con licenza de' Superiori e privilegio. Si vende in Frezzaria per Giacomo Batti. Sugli esemplari, cfr. Cancedda, Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, pp. 310-29. L'intonazione musicale che ha reso celebre il libretto (rivisto da Giovanni Filippo Apolloni) è però quella di Antonio Cesti per il teatro di Innsbruck nel 1656. Cfr. W. C. Holmes, *Orontea: A Study of Change and Development in the Libretto and the Music of Mid-Seventeenth-Century Italian Opera*, Ph.D. diss., Columbia Univ. 1968; Id., *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's Orontea (1649)*, in W. W. Austin (ed.), *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1968, pp. 108-32 and J. Williams Brown, 'Innsbruck, ich muss dich lassen': Cesti, *Orontea and the Gelone Problem*, «Cambridge Opera Journal», 12 (2000), pp. 179-217.

condo atto. Ultimato da altro autore, il dramma fu stampato e andò in scena solo nel 1651, con musica di Francesco Lucio.<sup>12</sup>

Cicognini fu senz'altro un autore 'seriale', dotato di una specifica tecnica di costruzione dei drammi: non si potrebbe altrimenti spiegare il ritmo della sua produzione, che consiste in almeno diciotto testi di sicura attribuzione ed oltre una decina di lavori di attribuzione incerta. Malgrado la sua produzione librettistica sia esigua, Cicognini creò dei testi di grandissimo successo e fissò un modello influente nel Seicento (pur se successivamente indicato come deteriore).<sup>13</sup>

L'ipotesi che si presenta in questa sede è che Cicognini lavori ai suoi libretti con una tecnica di montaggio, rielaborando in gran parte testi preesistenti (suoi o di altri autori) su uno schema d'intreccio e una costellazione di personaggi standardizzati. Verranno presi in esame in particolare i tre libretti veneziani che appartengono ad una stessa tappa creativa del drammaturgo. In almeno due casi (e forse tre), il suo punto di partenza per un libretto è un suo dramma in prosa: si potrebbe pensare che il testo in prosa sia per l'apprendista librettista Cicognini una fase di lavoro quasi obbligatoria e precedente alla versificazione.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Gl'Amori di Alessandro Magno e di Rossane. Drame musicale posthume del Dottor Giacinto Andrea Cicognini Academico Instancabile. Dedicato al Signor Guglielmo van Kessel.* per Gio. Pietro Pinelli. Con licenza de' Superiori e privilegio. In Venetia, MDCLI, Per gli esemplari, cfr. Cancedda, Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, pp. 116-31 e Tedesco, *Cicognini's Giasone: Between Music and Theater*. Sulla rappresentazione dell'opera, si veda B. Glixon, *Music for the Gods?: A Dispute Concerning F. Lucio's Gl'Amori di Alessandro Magno, e di Rossane (1651)*, «Early Music», 26 (1998), pp. 445-54.

<sup>13</sup> Lo criticano ad esempio sia Crescimbeni sia Quadrio. Cfr. G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi*, Buagni, Roma 1700, Dialogo VI, pp. 140-42; F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. III, Milano 1743, pp. 113-14. Per queste ed altre critiche del Settecento, cfr. W. C. Holmes, *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's 'Orontea'*, pp. 118-19.

<sup>14</sup> Nel caso del *Celio*, invece, l'utilizzo di un soggetto legato al suo dramma *Don Gastone*, più volte rappresentato a Firenze, sembra più di un'accorta manovra per accattivarsi il favore del pubblico fiorentino.

*Prosa/versi*

Già nel XIX secolo alcuni studiosi avevano notato che di due libretti (*Il Giasone* e *Gl'amori di Alessandro Magno e di Rossane*) era stata pubblicata postuma una versione in prosa.<sup>15</sup> Se nel caso de *Gl'amori*, il libretto è certamente derivato dal testo in prosa perché lo dichiara la stessa prefazione, il caso del *Giasone* è più complesso. Chi scrive ha ipotizzato che il *Giasone* in prosa fosse preesistente al libretto e ne costituisse la base. Abert ha sostenuto invece che il testo in prosa fosse successivo ed è d'altronde possibile che la sua redazione fosse dovuta all'intraprendenza dello stampatore Longhi, responsabile di una massiccia immissione sul mercato di testi cicogniniani. Allo stato delle nostre conoscenze sul periodo veneziano di Cicognini che, dal punto di vista documentario e biografico, sono piuttosto scarse, non è possibile arrivare ad una conclusione certa sul caso del *Giasone*.<sup>16</sup> Al contrario, per *Gl'amori*, la paternità dei testi e il rapporto di filiazione del libretto dal dramma sono certi. Lo afferma la dedica; inoltre Bartolommei elenca dramma per musica e dramma in prosa come due opere autentiche e autonome. Inalterati sono titolo, ambientazione e intreccio;<sup>17</sup> dramma e libretto si sviluppano parallelamente (ricordo però che il libretto venne completato da un anonimo, che si potrebbe forse identificare con Giulio Strozzi).<sup>18</sup> Inoltre un manoscritto recente-

<sup>15</sup> Cfr. J. L. Klein, *Geschichte des Drama's*, 13 voll., T. O. Weigel, Leipzig 1865-76, vol. V, *Geschichte des Italienischen Drama's*, 2, 1874, p. 718. Vedi anche L. Grashey, *Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke, unter besonderer Berücksichtigung seines Dramas La Marienne ovvero il maggior mostro del mondo*, Leipzig 1909, p. 37, 39, 122.

<sup>16</sup> Cfr. A. A. Abert, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Kistner & Siegel, Lippstadt 1954, pp. 156-63. Per una approfondita discussione delle fonti e della questione della priorità tra prosa e versi, rimando al mio *Cicognini's Giasone: Between Music and Theater*.

<sup>17</sup> La versione in prosa venne pubblicata sotto il titolo leggermente diverso di *Le glorie e gli amori di Alessandro Magno e di Rossane*. La prima edizione è del 1661. Cfr. Tedesco, *Cicognini's Giasone: Between Music and Theater*.

<sup>18</sup> Riguardo all'identità dell'anonimo letterato che completò la trasformazione del dramma in libretto alla fine del 1650 per la rappresentazione del gennaio 1651, si può osservare che un anno dopo Giulio Strozzi, con lo pseudonimo di Luigi Zorzisto, rielaborò il libretto del Celio nella *Veremonda l'amazzone di Aragona*. Cfr. Bianconi, Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda*. L'opera venne eseguita dapprima a Venezia nel gennaio 1652 (Strozzi muore il 31 marzo 1652) e poi a Napoli in dicembre. Su questa cronologia, diversa da quella proposta da Bianconi e Walker, si vedano N. Michelassi, *La Finta Pazza*



mente rinvenuto attesta che il dramma venne rappresentato in data imprecisata forse a Firenze o a Roma, anche se probabilmente era sconosciuto al pubblico veneziano. Infatti appare poco plausibile che Cicognini proponesse al suo nuovo pubblico un soggetto appena rappresentato in altra veste.<sup>19</sup>

Il caso più interessante per comprendere il metodo di lavoro di Cicognini junior è però quello del libretto di *Oronthea*.<sup>20</sup> Anche stavolta, come per *Gl'Amori*, Cicognini riutilizza un suo dramma, *Adamira ovvero la statua dell'onore*, stampato a partire dal 1657 ma scritto, stando a quanto dice Mattias Maria Bartolomei, dopo il 1646 a Venezia.<sup>21</sup> A parte alcune differenze, l'intreccio di *Oronthea*

---

di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652), in D. Conrieri (a cura di), *Gli Incogniti e l'Europa*, I libri di Emil, Bologna 2011, pp. 145-208: 157 e Vartolo, *La Veremonda di Giulio Strozzi*, pp. 59-61. Considerata l'esistenza di rapporti tra Strozzi e Cicognini, testimoniati anche dal sonetto di Strozzi premesso alla prima ed. del libretto del *Giasone*, nulla vieta di ipotizzare che proprio Strozzi fosse rimasto in possesso dei manoscritti del fiorentino e che ne rielaborasse due per i teatri veneziani. Vartolo sostiene tra l'altro l'esistenza di un antigrafo precedente al libretto veneziano. Ivi, pp. 55 e 60.

<sup>19</sup> L'esistenza del manoscritto è stata segnalata da N. Michelassi, S. Vuelta García, *Novità sul teatro italiano del Seicento dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University, New Haven)*, «Studi secenteschi», 51 (2010), pp. 352-56: 355. Si veda inoltre A. Tedesco, *Cicognini's Giasone: Between Music and Theater* per notizie sul duca Salviati, autore del testo degli intermedi musicali rappresentati con il dramma.

<sup>20</sup> *Oronthea. Drama musicale del D. Giacinto Andrea Cicognini. Academico Instancabile. Da rappresentarsi in Venetia nel Theatro di S. S. Apostoli nell'anno 1649*. All'Illustriss. Sig. Giovanni Grimani Calergi. Con licenza de' Superiori e privilegio. In Venetia, M.DC.XLIX. Si vende in Frezzaria per Giacomo Batti. Sugli esemplari, cfr. Cancedda, Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, pp. 310-29.

<sup>21</sup> Secondo Bartolomei, *Adamira* (che egli cita come *La statua dell'onore*) rientra tra i drammi di sicura paternità cicogniniana. fu scritta dopo il trasferimento a Venezia ed era «tolta dallo spagnuolo». Cfr. Bartolomei, prefazione ad *Amore opera a caso*, p. 4. Sui possibili ipotesti spagnoli, si veda il saggio di F. Antonucci in questo stesso volume. Le prime edizioni che rechino una data sono: Venezia: G. Batti, dedicata agli Accademici Instancabili, 13 luglio 1657 e Perugia: S. Zecchini, dedica 15 agosto 1657 (senza prologo). Mi pare interessante che l'edizione a stampa di Batti sia dedicata agli Instancabili, ossia a quella accademia di cui Cicognini era stato membro a partire dal marzo 1633 e nel cui teatro del Vangelista era andato in scena il *Don Gastone di Moncada* nel 1642. Cfr. Castelli, *Giacinto Andrea Cicognini*, pp. 52-53; Michelassi, Vuelta, *Il teatro spagnolo*, pp. 92-93. Forse gli stessi Instancabili fornirono il manoscritto allo stampatore Batti, che così scrive nella dedica: «Conseguirò

è basato prevalentemente su quello di *Adamira*, molti personaggi mostrano le stesse caratteristiche, molte situazioni sono equivalenti, e sono identiche le circostanze che portano al lieto fine. Tuttavia il rapporto intertestuale non è dichiarato ed evidente come nel caso degli *Amori*, che seguono scena per scena quanto avviene nel dramma; la relazione è più sofisticata, ed *Adamira* non è l'unico testo fonte utilizzato da Cicognini per il libretto di *Orontea*. Una breve sintesi del soggetto dei due lavori può essere utile ad illustrare il suo metodo di scrittura in questa circostanza.

Entrambi i lavori hanno per protagonista una giovane principessa che rifiuta l'amore (*Adamira* /*Orontea*), dunque un equivalente della *mujer esquiva* del teatro spagnolo. Nel dramma, *Adamira* non vuole sposarsi perché innamorata della statua dell'Onore che si trova nel giardino reale, mentre nel libretto *Orontea* rifiuta l'amore perché lo trova incompatibile con la dignità di regina.<sup>22</sup> Essa cambia attitudine quando vede il pittore Alidoro, giunto a corte accompagnato dalla madre Aristeia. Se ne innamora perdutamente, mentre egli è ugualmente attratto dalla frivola Silandra, amante di Corindo, e si ritrova sbalestrato tra le due donne, incapace di prendere una decisione. Com'era prevedibile, dopo varie disavventure Alidoro si rivela un principe, rapito dai pirati quand'era bambino, e può sposare *Orontea*.

Nel dramma, invece, non è la principessa *Adamira* ad innamorarsi del nuovo arrivato *Perideo*, anch'egli giunto in corte con la vecchia madre *Pasquella*, ma è il giovane ad innamorarsi di lei. Per vincere la ritrosia di *Adamira*, su suggerimento di *Laureno* che ne ha scoperto il segreto, *Perideo* si mette nei panni della statua animata per magia e passa la notte con la fanciulla. Intanto *Laureno*, che in realtà è la principessa *Dionisia* abbandonata da *Enrico*, indossate le vesti di *Adamira* (di cui *Enrico* è innamorato) passa la notte con lui. Lo scioglimento è identico: grazie ad un medaglione, *Perideo* si rivela essere il principe *Corindo* e sposa *Adamira*. *Dionisia* sposa *Enrico*.

La Tabella 1 mostra la relazione tra i personaggi dei due lavori (il segno = è utilizzato per indicare l'identità, mentre il segno > in-

---

molto se [l'opera] averà i favori della vostra protezione, se altrimenti non sarà poco l'acquisto d'aver soddisfatto al mio debito». Si potrebbe pensare anche che l'*Adamira* sia precedente a quanto affermato da Bartolommei e che fosse stata rappresentata nel teatro del Vangelista.

<sup>22</sup> Nella sua prima aria (Atto I, scena 1), canta infatti che: «Un nume infante / d'alma regnante / non trionferà».

dica l'equivalenza delle funzioni ed il grassetto indica situazioni speculari; utilizzo inoltre il carattere sottolineato per i personaggi della prima coppia di innamorati e il sottolineato doppio per la seconda coppia).

Tabella 1. Elenco dei personaggi – *Adamira /Orontea*

<i>Adamira opera scenica</i>	<i>Orontea dramma per musica</i>	Funzione
Indamoro, re di Norvegia	> Creonte filosofo e aio della regina	1. Dà consigli ad Adamira/Orontea.  2. Grazie a un medaglione riconosce in Perideo/Alidoro il principe rapito.
<u>Adamira</u> , sua figlia	= <u>Orontea</u> , regina d'Egitto	Protagonista femminile
Trinea, dama	manca	
Idraspe, capitano della guardia del re	manca	
Lesbia, dama amica del re	> <u>Silandra</u> , dama	1. Donna frivola e infedele, si innamora di Perideo/Alidoro ma viene rifiutata 2. Cerca di vendicarsi
Despino Eunuco, valletto	>Tibrino, valletto	Parte comica
Terpandro, Arseo, sicari	mancano ma> Giacinta	Tentano di uccidere Perideo
<u>Enrico</u> , figlio di Labeone re di Svezia, allevato nella corte di Sueno re di Dania	> <u>Corindo</u> , cavaliere di corte	Personaggio maschile della seconda coppia. Si riunirà alla donna precedentemente amata (Dionisia/Silandra)
Ventura, suo servitore	>Gelone, buffone	Commenta le azioni del padrone
Perideo, creduto figlio di Pasquella, al fin Corindo figlio di Sueno re di Dania e fratello di Dionisia	= <u>Alidoro</u> , creduto figlio d'Aristea che si scopre essere Floridano figlio di Sidonio re de' Fenici	Protagonista maschile

<i>Adamira opera scenica</i>	<i>Orontea dramma per musica</i>	Funzione
<u>Dionisia</u> , figlia di Sueno re di Dania sotto nome & abito di Laureno, vignarolo del re di Norvegia	> <u>Giacinta</u> , schiava in abito di maschio sotto nome d'Ismero	<b>Perideo salva Dionisia da un tentato omicidio Giacinta tenta di uccidere Alidoro</b>
Pasquella vecchia semplice creduta madre di Perideo, vedova e già moglie di Trisone corsaro	= Aristeia, vecchia	1. Madre supposta di Perideo/Alidoro 2. Si innamora di Dionisia/Giacinta che crede uomo
Soldati della guardia del re	Soldati della guardia reale	

La Tabella 2 indica le situazioni corrispondenti, segnalando in grassetto quelle che non sono simili bensì simmetriche.

Tabella 2. Situazioni corrispondenti negli intrecci di *Adamira* /*Orontea*

<i>Adamira opera scenica</i>	<i>Orontea dramma per musica</i>
Adamira rifiuta l'amore.	Orontea rifiuta l'amore.
Perideo e la sua presunta madre Pasquella in fuga dalla corte di Dania arrivano presso Adamira.	Alidoro e la sua presunta madre Aristeia in fuga dalla corte di Fenicia arrivano presso Orontea.
La vecchia Pasquella s'innamora di Laureno che in realtà è la principessa Dionisia, travestita da uomo.	La vecchia Aristeia s'innamora di Ismero che in realtà è una damigella della corte, travestita da uomo.
<b>Laureno sfugge ad un tentato omicidio grazie all'intervento di Perideo.</b>	<b>Alidoro sfugge ad un tentato omicidio grazie all'intervento di Tibrino.</b>
<b>Perideo s'innamora di Adamira.</b>	<b>Orontea s'innamora di Alidoro.</b>
Lesbia, cortigiana ed amante del Re, s'innamora di Perideo ma egli la rifiuta.	Silandra, dama di corte, già amante di Corindo, s'innamora di Alidoro ma egli <b>inizialmente</b> la rifiuta.
Pasquella dona a Laureno un medaglione come dono di nozze. Laureno lo regala a sua volta a Perideo.	Aristeia dona a Ismero un medaglione come dono di nozze. Ismero lo regala a sua volta ad Alidoro.

<i>Adamira opera scenica</i>	<i>Oron-tea dramma per musica</i>
Perideo è accusato del furto del medaglione.	Alidoro è accusato del furto del medaglione.
Grazie al medaglione, il re Indamoro riconosce in Perideo il principe Corindo, che era stato rapito dai pirati da bambino.	Grazie al medaglione, Creonte riconosce in Alidoro il principe Floridano, che era stato rapito dai pirati da bambino.
Perideo sposa Adamira.	Alidoro sposa Oron-tea.

Appare evidente che l'intrigo principale di *Adamira* e di *Oron-tea* sia identico, tuttavia, se si guarda all'insieme del libretto, le scene esattamente corrispondenti al dramma sono in complesso poche, tre nel I atto, una nel II atto e quattro nel III atto (vd. Tabella 3).

Tabella 3. Scene corrispondenti in *Adamira* / *Oron-tea*

<i>Adamira</i>		<i>Oron-tea</i>	
I, 16	Indamoro tenta di convincere Adamira a rivelare il motivo del suo dolore.	I, 2	Creonte cerca di convincere Oron-tea a prender marito.
I, 17	Dionisia/Laureno viene assalito e ferito da uno sconosciuto ma l'intervento di Perideo lo salva dalla morte. Chiede ad Adamira di accogliere in corte il suo salvatore insieme alla madre Pasquella.	I, 4	Alidoro viene ferito da uno sconosciuto (si rivelerà poi per Giacinta travestita da Ismero), chiede asilo alla corte di Oron-tea con la madre Aristeia.
I, 18	Pasquella spiega che sono fuggiti dalla corte del re di Dania a causa di una dama (è Silandra, la figlia del re innamorata di Perideo).	I, 9	Alidoro racconta di essere fuggito perché la figlia del re dei Fenici si era invaghita di lui.
II, 1	Pasquella è innamorata di Laureno, che è in realtà una donna, la principessa Dionisia.	II, 7	Aristea è innamorata d'Ismero, che è in realtà una donna, Giacinta.
III, 14	Pasquella chiede a Laureno un bacio e gli dona una medaglia preziosa.	III, 16	Aristea dona a Ismero una medaglia preziosa.
III, 16	Laureno/Dionisia dà a Perideo la medaglia donatale da Pasquella.	III, 21	Ismero/Giacinta dà ad Alidoro la medaglia donatale dalla madre di lui.

<i>Adamira</i>		<i>Oronthea</i>	
III, 23	Lesbia e Despino accusano Perideo di aver rubato la medaglia.	III, 25, 29	Creonte accusa Alidoro di aver rubato la medaglia.
III, 24	Agnizione: Perideo non è figlio di Pasquella, ma è Corindo figlio del re di Dania.	III, 31	Agnizione: Alidoro non è figlio di Aristeia, ma è Floridano figlio del re di Fenicia.

Dunque altri elementi dell'intreccio di *Oronthea* non risalgono ad *Adamira*; non si tratta quindi, come nel caso de *Gl'amori*, di una trasformazione dello stesso soggetto in libretto ma di un rapporto intertestuale più complesso. Per usare una metafora, i fili che Cicognini intreccia abilmente nei due lavori sono numerosi e di diverso colore. Esaminiamoli più dettagliatamente, evidenziando le differenze.

#### 1) La statua animata

Il motivo dell'amore per una statua che si anima, oltre che nella letteratura classica (Pigmalione, ma anche Admeto e Alceste, o Laodamia e Protesilao), si trova anche ne *El mármol de Felisardo* di Lope de Vega (1615).<sup>23</sup> La vicenda narrata da Lope è però differente, perché l'amore per la statua di Felisardo è solo una finzione escogitata dal suo *criado*, per permettergli di sposare la donna che ama, mentre Adamira è veramente innamorata della statua. Non si sa perché Cicognini scartasse questo aspetto del suo dramma al momento di metter mano al libretto: forse la situazione boccaccesca in cui si ritrova Adamira, che nel III atto appare aver passato la notte con ben tre diversi amanti (la statua, Perideo ed Enrico), non si prestava ad essere tradotta in musica.

<sup>23</sup> Pubblicato nella *Sexta parte de sus comedias*, En Madrid, Por la viuda de Alonso Martín, 1615 (uno dei personaggi si chiama Celio, come il protagonista dell'omonimo libretto di Cicognini). Numerosi sono gli studi dedicati al tema della statua animata nella letteratura antica. Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992; K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Cornell University Press, Ithaca, NY, and London 1992; R. Olmos, *El amore del hombre con la estatua de la antigüedad a la edad media*, in *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, von Zaber, Mainz 1992, pp. 256-66.

## 2) La principessa refrattaria all'amore

È molto probabile che per il nome ed altri aspetti della protagonista femminile del libretto Cicognini si sia ispirato alla regina Orontea dell'*Orlando furioso* (canto XX), che governa un popolo di donne guerriere; ma altri elementi dell'intreccio potrebbero essere derivati dalle numerose *comedias* incentrate su figure di donne ribelli ai lacci del matrimonio.<sup>24</sup> Fausta Antonucci ha già dimostrato in maniera più che convincente la relazione tra *Orontea* ed il *Perro del hortelano*, di cui alcuni elementi erano già stati utilizzati in *Adamira* (il rapimento da parte dei pirati).<sup>25</sup> A me pare di poter notare una qualche somiglianza anche tra un'aria di Orontea e un monologo della principessa Laura, protagonista de *La vengadora de las mujeres* di Lope, scritta tra il 1613 e il 1620, e pubblicata nel 1621 nella *Parte XV*.<sup>26</sup> Mi riferisco all'aria che apre il II atto dell'opera ed al monologo del II atto della commedia. Entrambe le donne prendono coscienza del fatto di essersi innamorate e paragonano l'amore ad un veleno; inoltre si stupiscono di essersi innamorate di un uomo che credono di condizione inferiore e se ne disperano (ciò le accomuna anche alla contessa Diana del *Perro del hortelano*). Tuttavia, Orontea e Laura reagiscono in maniera del tutto diversa: la prima si dichiara vinta e pronta a riconoscere il suo amore («O Dio non posso più, vinta son io! / Odami il mondo tutto, amo Alidoro»); la seconda invece si dice pronta a morire pur

<sup>24</sup> Cfr. Tedesco, *Cicognini's Giasone: between Music and Theater*; M. McKendrick, *Women Against Wedlock The Reluctant Brides of Golden Age Drama* in B. Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, University of California Press, Berkeley 1983, pp. 115-46.

<sup>25</sup> Antonucci ha evidenziato il rapporto di alcuni dei motivi di *Orontea* con il *Perro del hortelano*. In particolare l'andirivieni di Alidoro tra Orontea e Silandra ricorda quello di Teodoro tra Diana e Marcela; il rapimento di Alidoro da parte dei pirati riecheggia l'espedito escogitato dal *criado* Tristán. Cfr. Antonucci, *Echi del teatro spagnolo coevo*. Inoltre Holmes ha parlato di una possibile derivazione da *El vergonzoso en palacio* di Tirso de Molina. Si veda Holmes, "*Orontea*": *A Study of Change*, p. 29. Su tutto ciò cfr. anche Tedesco, *Cicognini's Giasone*.

<sup>26</sup> *Decima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio [...]*, En Madrid, por la viuda de Alonso Martin. A costa de Alonso Perez, 1621. Ed. moderna: *La vengadora de las mujeres* in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (n.e.), *Obras dramáticas*, vol. XIII, intr. di E. Cotarelo y Mori, Madrid 1930, pp. 614-46.

di nascondere il suo segreto («Yo sabré amar y callar, / Y a más no poder, morir»)<sup>27</sup>

### 3) Il protagonista maschile

Il fatto che il protagonista maschile del libretto, Alidoro, sia un pittore non trova riscontro nel dramma *Adamira* né forse in altre opere di Cicognini. Anche in questo caso è possibile individuare riscontri intertestuali in opere del teatro aureo. Nel caso della sequenza del ritratto di Silandra nell'*Orontea*, ad esempio, si può cogliere un'eco di *El pintor de su deshonra* di Pedro Calderón de la Barca nel paragone tra gli elementi naturali (in particolare il sole) e la bellezza femminile che non si possono ritrarre perché sempre in movimento.<sup>28</sup>

#### Es. 2. *Orontea* | *El pintor de su deshonra*

*Orontea* II, 14

ALIDORO – IILANDRA

[...]

Alidoro

Qui t'assidi o Silandra

né ti prendere a vile

se di ritrarre ardisce

le tue celesti idee pennello umile.

Così ti ferma, io do principio all'opra.

Silandra

Immobile mi vedi.

Alidoro

A pena il credo.

Silandra

Perché ?

Alidoro

Perché non suole

star immobile il sole.

*El pintor de su deshonra* II, vv. 66-70

DON JUAN

Fuego, luz, agua y sol, niego

que pintarse puedan, luego

retratarse no podrá

beldad que compuesta está

de sol, aire, luz y fuego.

<sup>27</sup> Cicognini, *Orontea* p. 33; Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres* in *Decima quinta parte de las comedias*, p. 58 v. Cfr. anche quanto scrive Antonucci comparando l'atteggiamento di Orontea a quello di Diana nel *Perro del hortelano*, in Antonucci, *Echi del teatro spagnolo coevo*.

<sup>28</sup> P. Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Espasa-Calpe, Madrid 1978, pp. 163-64. Il dramma fu composto negli anni Quaranta, la prima edizione nota è quella di Saragozza del 1650. Cfr. *Parte quarenta y dos de comedias de diferentes autores* [...], En Zaragoza, por Iuan de Ybar. Año M.DC.L A costa de Pedro Escuer. Antonucci sottolinea invece le analogie della stessa scena con una di *Darlo todo y no dar nada* dello stesso autore. Cfr. Antonucci, *Echi del teatro spagnolo coevo*.



#### 4) La seconda donna

Anche nel caso della seconda coppia di innamorati, i personaggi sono caratterizzati diversamente nell'uno e nell'altro testo. Nell'*Adamira*, troviamo Dionisia, una donna abbandonata in cerca dell'amante fedifrago, Enrico; il suo equivalente nel libretto, Silandra, è invece una donna frivola e tendenzialmente infedele. Dionisia condivide altri aspetti, come il travestimento maschile, con un altro personaggio secondario dell'opera, quello di Giacinta. Ancora una volta, quindi, si può dire che Cicognini utilizza per *Orontea* solo alcuni dei motivi d'intreccio di *Adamira*, mescolandoli con altri derivati da varie fonti. Può essere interessante chiedersi il perché: nel caso in questione Cicognini non utilizza il personaggio di Dionisia nel libretto di *Orontea* probabilmente perché essa è molto simile ad un'altra figura di donna abbandonata, Isifile del *Giasone*, opera che andò in scena nella stessa stagione. Dunque egli ideò volutamente una seconda donna differente.

#### 5) I personaggi comici

Per quel che riguarda i personaggi comici, la Pasquella di *Adamira* corrisponde esattamente all'Aristea di *Orontea*: la vecchia ridicola che si innamora di una giovane donna in vesti maschili e che parla a vanvera. Una vecchia Pasquella, anch'essa terribilmente loquace e sessualmente smaniosa, si ritrova in altri testi di Cicognini, *La pazzia d'Orlando* (stampato col titolo *L'amorose furie d'Orlando*), e *La forza del fato overo il matrimonio nella morte* ma non sono riscontrabili ricorrenze testuali. Secondo Bartolommei, *La pazzia d'Orlando* era stata scritta a Firenze ed era «derivata dagli Istrioni» ma sono state rilevate relazioni intertestuali con *Angelica en el Catay* ed altri testi di Lope de Vega; il manoscritto esistente porta la data del 1642, dunque il lavoro sarebbe precedente ad *Adamira*.<sup>29</sup> *La forza del fato* (scritta a Venezia, secondo Bartolom-

---

<sup>29</sup> Per la data del manoscritto cfr. S. Castelli, *Il teatro e la sua memoria*, pp. 85-94: 92n. Per le stampe cfr. *L'amorose furie d'Orlando, opera scenica del dottor Giacinto Andrea Cicognini. Al molt'illust. e molto reu. sig. il sig. D. Sebastiano Locatelli*, per Giacomo Monti ad istanza di Gioseffo Longhi, In Bologna s. a. Gli esemplari della Biblioteca Braidense e della Accademia dei Filodrammatici di Milano portano l'imprimatur dell'arcivescovo di Bologna Girolamo Boncompagni (in carica 1651-1684) e la data manoscritta del 1660. Altre edizioni: *L'amorose furie d'Orlando, opera scenica del dottor Giacinto*

mei) è ispirata invece alla situazione drammatica di *Casarse por vengarse* di Francisco de Rojas Zorrilla.<sup>30</sup> Tuttavia il personaggio di Pasquella non proviene da un ipotesto spagnolo ma piuttosto dall'ambito della commedia all'improvviso; infatti, secondo la testimonianza di Filippo Baldinucci, esso era stato creato da un membro dell'Accademia dei Percossi di Salvator Rosa attiva negli anni Quaranta, Bartolomeo Viviani. Scrive Baldinucci: «Avvenne poi che, desiderando gli Accademici di far godere anche al pubblico qualche riflesso de' loro privati trattenimenti, deliberarono di fare in certi mesi dell'anno alcune bellissime e bizzarissime commedie all'improvviso, per entro il palazzo, abitazione del serenissimo principe cardinale di Toscana, detto il casino da San Marco, sotto la protezione del serenissimo principe cardinale Gian Carlo. [...] Il dottore Viviani, fratello di Vincenzio, chiarissimo nelle matematiche, faceva la parte di Pasquella, della qual parte si ha per costante essere stato egli medesimo primo inventore».<sup>31</sup>

Volendo schematizzare le informazioni raccolte sui tre libretti veneziani, si giunge a quanto sintetizzato nella Tabella 4:

---

Andrea Cicognini. Al molt'illust. Sebastiano Locatelli. per Giacomo Monti, In Bologna 1663; e F. L. [Francesco Lupardi], Venezia s.a.

<sup>30</sup> Dallo stesso testo deriva anche *Il maritarsi per vendetta*, che fu stampato sotto il nome di Cicognini ma la cui attribuzione è incerta; quanto meno esso non viene citato come autentico da Bartolommei. Cfr. Michelassi, Vuelta, *Il teatro spagnolo*, p. 127; D. Símini, «*Casarse por vengarse*» di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: «*Maritarsi per vendetta*», in Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, pp. 95-116; M. G. Profeti, *Rojas en Italia en los siglos XVII y XVIII*, «*Revista de literatura*», 69 (2007), pp. 163-82; Símini, *Il corpus teatrale*, pp. 73-74 e p. 86.

<sup>31</sup> F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua [...]. Secolo V dal 1610 al 1670*, opera postuma, nella stamperia di S. E. per li Tartini e Franchi, Firenze 1728, p. 561-62; Cfr. Michelassi, Vuelta, *Il teatro spagnolo*, pp. 94-95. Sull'attività teatrale di S. Rosa, si veda I. Molinari, *Il teatro di Salvator Rosa*, «*Biblioteca Teatrale*», n.s. 49/51 (1999), pp. 195-248.

Tabella 4.

<b>opera</b>	<b>edizioni</b>	<b>osservazioni</b>	<b>ipotesi</b>
<i>Giasone</i>	versione in prosa (pubblicata postuma).	- non risulta che sia mai stata rappresentata; - è molto vicina al libretto.	È un testo di lavoro? È un dramma autentico destinato alla rappresentazione? È un'operazione editoriale destinata solo alla diffusione libraria?
	dramma per musica (pubbl. 1649).	- I rappresentazione: 24 gennaio 1649; - prima della stampa venne fatto leggere al dedicatario (cfr. dedica).	
<i>Orontea</i>	- dramma per musica (pubbl. 1649).	- I rappresentazione: gennaio 1649; - sappiamo che venne scritto in fretta (cfr. dedica).	Derivato da <i>Adamira ovvero la statua dell'onore</i> (pubbl. 1657) e altre fonti.
<i>Gl'Amori di Alessandro Magno e di Rossane</i>	<i>Le glorie e gli amori ...</i> versione in prosa (pubblicata postuma).	- un ms. ne attesta almeno una rappresentazione, in data imprecisata.	È un dramma compiuto dato che fu recitato.
	dramma per musica (pubbl. 1651).	- I rappresentazione: 26 gennaio 1651; - è sicuramente successivo alla versione in prosa (cfr. dedica).	

La prima osservazione generale che possiamo trarre da quanto esposto finora è che (almeno in due casi) Cicognini elabora i suoi libretti a partire dai suoi testi in prosa, in una sorta di auto-intertestualità: ricordiamo che in effetti egli era nato come drammaturgo e solo successivamente si era spostato a Venezia per sfruttare il successo dell'opera in musica come librettista. Nel caso di *Oron-tea* e de *Gl'amori* siamo certi che egli abbia riutilizzato un suo dramma preesistente, tuttavia si tratta di due casi differenti. Negl'*Amori di Alessandro e Rossane* egli mantiene titolo, ambientazione e intreccio; dramma e libretto si sviluppano parallelamente, ossia c'è una corrispondenza quasi perfetta tra scene del dramma e scene del libretto. In *Oron-tea* invece, l'azione viene spostata dalla Norvegia all'Egitto (forse perché in Norvegia era stato ambientato *La Torilda*, con Anna Renzi, rappresentato nella precedente stagione), e alle sequenze derivate da *Adamira* se ne aggiungono – come si è visto – altre di diversa origine (il protagonista pittore, la scena del ritratto, l'indecisione di Alidoro tra due donne, la frivolezza di Silandra). Dunque il dramma per musica non procede in maniera esattamente parallela al dramma in prosa come osservato per *Gl'amori* e per *Giasone*. Come già ebbe a sottolineare Gobbi all'inizio del Novecento, dunque, e come Antonucci ha messo pure in rilievo a proposito del *Don Gastone di Moncada* e più recentemente del *Giasone*, Cicognini mescola elementi provenienti da più testi-fonte (anche suoi), utilizzando sia motivi generali sia specifiche sequenze di scene.<sup>32</sup>

Cosa si può osservare allora sul modo di operare del drammaturgo? È plausibile che all'origine di tutti e tre i libretti veneziani ci sia un testo in prosa, sia esso un dramma completo ed autonomo oppure soltanto una fase di lavoro, come illustrano le ipotesi seguenti:

- A. Cicognini riutilizza un suo precedente lavoro in prosa: lo rielabora, aggiungendo elementi diversi (*L'Oron-tea*) oppure si

---

<sup>32</sup> Cfr. G. Gobbi, *Le fonti spagnole del teatro drammatico di G. A. Cicognini. Contributo alla storia delle relazioni tra il teatro italiano e lo spagnolo del Seicento*, «La biblioteca delle scuole italiane» 11, serie III (1905), n. 18, pp. 218-22; n. 19, pp. 229-31; n. 20, pp. 240-42; Antonucci, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada*; Ead. *Un ejemplo más de reescritura*. Si veda anche il saggio contenuto in questo volume.

limita a metterlo in versi, seguendone fedelmente lo svolgimento (*Gl'amori di Alessandro Magno e di Rossane*).

- B. Cicognini idea il soggetto espressamente per il dramma in musica (anche se attingendo a diverse fonti), ne fa una versione distesa in prosa, poi lo versifica (*Il Giasone*). Il manoscritto della versione in prosa rimane in possesso di qualcuno che la vende allo stampatore dopo la morte dell'autore.
- C. L'ipotesi B parrebbe contraddire quanto sappiamo sulle tecniche di composizione dei drammaturchi contemporanei al nostro, improntate ad economia di tempi e di mezzi. Tuttavia non è un'ipotesi da scartare: abbiamo altri esempi coevi in cui un libretto è stato preceduto da un testo in prosa. Si tratta della *Finta savia* di Giulio Strozzi (Venezia 1643), e della *Torilda* di Pietro Paolo Bissari (Venezia 1648).<sup>33</sup> Inoltre il *Giasone* fu in assoluto il primo libretto del nostro autore per le scene veneziane ed egli potrebbe aver voluto dedicargli più attenzione del consueto, addirittura stenderne una versione in prosa. Dalla dedica si evince ch'egli lo mostrò al dedicatario prima della stampa: «Del mio Giasone, che ora se ne viene alla luce delle Stampe, non presento a V.S. Illustriss. se non la sola Stampa, poi che ella non si sdegnò di riceverlo sotto la sua Clementissima Padronanza sin quando alli mesi passati io lo consacrai alla sua Grandezza *caratterizzato con la penna*».<sup>34</sup>

L'ultimo aspetto da rimarcare è l'estrema somiglianza tra *Giasone* in prosa e libretto (cfr. Es. 3). Secondo Abert, essa dimostre-

<sup>33</sup> Nella premessa della *Finta Savia* (p. 9) si dice: «Molti versi si tralasciaranno per la lunghezza dell'Opera fabricata dall'Autore per poterla anco rappresentare senza Canto». Nella *Torilda* i versi da omettere nella versione cantata sono indicati dal virgolato che diverrà poi d'uso standard nei libretti d'opera. Cfr. E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1991, p. 41 e p. 208 e Glixon, Glixon, *Inventing the Business*, p. 125. Sulle tecniche di scrittura coeve, si veda A. M. Testaverde, *La scrittura scenica nel XVII secolo*, in G. Lazzi (a cura di), *Carte di scena*, Polistampa, Firenze 1998, pp. 31-48.

<sup>34</sup> Cicognini, *Giasone. Drama musicale*, (Venezia, 1649, prima impressione), 5. Corsivo mio. Il dedicatario è l'Abbate Vittorio Grimani Calergi, membro della potente famiglia Grimani, che era in contatto con Mattias de Medici e con l'ambiente teatrale fiorentino. Cfr. Bianconi, Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda*, p. 444. Grimani potrebbe aver giocato un qualche ruolo nel trasferimento di Cicognini a Venezia.

rebbe che il testo in prosa è solo una parafrasi posteriore del libretto; chi scrive ritiene possibile che la versione in prosa sia un primo passaggio della composizione del testo.<sup>35</sup>

Es. 3. *Giasone prosa/versi*

Dramma	Dramma per musica
3.a I, 8 DELFA	I, 8 DELFA
Voli pure a sua voglia il tempo per troncare il corso agli anni suoi figli, non essendo poco, che mi corteggiano. <i>Mi rubbi pur l'età, l'oro alle chiome, e le rose alle guancie, sen vada il Sole della mia bellezza a tramontar nell'oblio, e nel mio volto tenghino le rughe il suo albergo, che ad onta di questi, per sempre, il desiderio d'amare, e di godere, in me si rinverdirà.</i>	Voli il tempo se sa, rotin gli anni fugaci al corso loro, <i>mi rubbi pur l'età, i fior al volto, e dalla chiome l'oro, sen vada a tramontar la mia bellezza in mar d'eterno oblio</i> ma ch'io lassi d'amar no'l farò, non a fè, non a fè, no'l farò, non io, non io.
3.b I, 15 MEDEA	I, 15 MEDEA
<i>Cardini dentro del magico speco, apritemi tosto il Varco, e tra quelle tenebre lasciatemi, che altro non bramo di far soggiorno per qualche spatio dentro l'ospitio orrendo.</i>	Dell'antro magico stridenti <i>cardini il varco apritemi e fra le tenebre del negro Ospitio lassate me.</i>
[...]	[...]
<i>Già scuoto l'incantata verga, e percuotendo col piede il suolo vi chiamerò spiriti infernali, e non venite, così mostruosamente vi invoco.</i>	<i>Già questa verga io scoto già percoto il suol col piè; orridi demoni spiriti d'Erebo volate a me! Così indarno vi chiamo?</i>

In definitiva, in base alle osservazioni sin qui fatte, quale potrebbe essere il metodo di lavoro di Cicognini nei suoi libretti? (vd. Tabella 5). Egli elabora il soggetto attingendo a più testi-fonte (an-

<sup>35</sup> Cfr. Abert, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama* e Tedesco, *Cicognini's Giasone: Between Music and Theater*.

che suoi), stende forse uno scenario, ossia il soggetto diviso in scene senza dialoghi. Poi, nel caso del *Giasone*, scrive il soggetto disteso in prosa e successivamente lo mette in versi. Nel caso de *Gl'Amori di Alessandro e Rossane*, si basa sulla propria commedia omonima seguendone lo svolgimento scena per scena e trasformando la prosa in versi. Infine, per *Orontea*, egli riutilizza il proprio dramma *Adamira* per costruire una parte rilevante dell'intreccio, accostandolo a motivi derivati da altre fonti. Stando alla dedica, egli è costretto a scrivere in poco tempo, probabilmente mentre sta ultimando il *Giasone* («[Orontea] fu da me composta alli giorni passati in pochi scorsi di penna e in pochi corsi di sole»);<sup>36</sup> tuttavia non si rifà del tutto alla commedia già scritta, ma ne utilizza solo alcune sequenze (cfr. *supra*, Tabella 3). In questo caso, se l'ipotesi sul metodo di lavoro per il *Giasone* fosse corretta, Cicognini non avrebbe steso una versione completa in prosa, o questa non ci è pervenuta.

Tabella 5. Il metodo di lavoro di Cicognini

	Ideazione del soggetto (si indicano i possibili ipotesti)	[Scenario]	Soggetto disteso	Versificazione
<i>Giasone</i>	Ovidio, <i>Heroides</i> e <i>Le metamorfosi</i> . Lope de Vega, <i>La fuerza lastimosa</i> , <i>El vellocino de oro</i> , <i>La viuda valenciana</i> . <i>Romance del conde Alarcos</i> . <sup>37</sup>	Esiste un solo scenario del <i>Giasone</i> (Palermo 1655) ma non è riconducibile a Cicognini.	Versione in prosa	Libretto
<i>Orontea</i>	Cicognini, <i>Adamira</i> e altre fonti (Lope de Vega, <i>El perro del hortelano</i> ; Calderón, <i>Darlo todo y no dar nada</i> ; <i>El pintor de su deshonra</i> ). <sup>38</sup>		manca	Libretto

<sup>36</sup> Cicognini, *Orontea*, dedica a Giovanni Grimani Calergi, 5-6: 5.

<sup>37</sup> Sulle fonti del *Giasone* si vedano Antonucci, Bianconi, *Plotting the myth of Giasone* e Antonucci, *Un ejemplo más de reescritura*.

<sup>38</sup> Cfr. Antonucci, *Echi del teatro spagnolo coevo*; Tedesco, *Cicognini's Giasone*. Per gli ipotesti spagnoli di *Adamira* vedi quest'ultimo e il lavoro di F. Antonucci qui contenuto.

	Ideazione del soggetto (si indicano i possibili ipotesti)	[Scenario]	Soggetto disteso	Versificazione
<i>Gl'amori di Alessandro Magno e di Rossane</i>	Cicognini, <i>Le glorie e gli amori di Alessandro Magno e di Rossane</i> ed altre fonti (Calderón, <i>Darlo todo y no dar nada</i> , <i>La vida es sueño</i> ; Lope de Vega, <i>El acero de Madrid</i> ). <sup>39</sup>	Esiste uno scenario (Modena 1654) ma non è riconducibile a Cicognini.	Versione in prosa	Libretto

### Modelli drammaturgici

Un altro aspetto evidente a chi consideri insieme i tre libretti veneziani, è che Cicognini elabora i suoi drammi per musica su un modello ripetitivo. Tutti i libretti sono divisi in tre atti (consuetudine che si impone proprio intorno a quegli anni già con Giovanni Faustini), e l'ultimo atto presenta un numero maggiore di scene.<sup>40</sup> Lo scioglimento avviene nelle ultimissime scene, subito dopo l'agnizione.<sup>41</sup>

*Giasone* e *Orontea* iniziano peraltro in modo curiosamente speculare: in *Giasone* il protagonista omonimo viene rimproverato da Ercole perché dedito agli amori con una bella sconosciuta; in

<sup>39</sup> Ivi.

<sup>40</sup> *Giasone* I: 15 II:14; III:23; *Orontea* I: 14 II: 21 III: 31; *Gl'amori* I:15; II:15; III:16. Cicognini però non adotta un numero fisso di scene (15) come farà poi Minato, un altro drammaturgo in serie. Sul libretto del Seicento, il testo di riferimento rimane P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento* (1° ed. Il Mulino, Bologna 1990), Bulzoni, Roma 2003. Si veda inoltre Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice*, in particolare i cap. 2, 6 e 7. Su Faustini è in preparazione una monografia di N. Badolato, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Olschki, Firenze. Su Minato cfr. S. E. Stangalino, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2011, rel. prof. L. Bianconi e A. L. Bellina.

<sup>41</sup> Scrive l'anonimo prefatore dell'*Eupatra*, dramma postumo di Faustini: «Agl'idioti paiono oscure quelle favole che solo si svelano nell'ultime scene, ma gl'intendenti e gli studiosi l'ammirano, poiché in simili composizioni devono tenersi sospesi anco gli ingegni più curiosi», cit. in Fabbri, *Il secolo cantante*, 1° ed., p. 172.



*Orontea* la protagonista viene rimproverata dal suo consigliere Creonte perché rifiuta di sposarsi.

Come nella *comedia de capa y espada*, l'intrigo si basa su due coppie di innamorati che nel corso della vicenda si assortiscono diversamente rispetto all'inizio, con un contorno di personaggi comici (servi, nutrici, damigelle), la cui funzione principale è quella di commentare le azioni dei padroni ma che tuttavia hanno anche delle scene indipendenti. I personaggi ridicoli possono formare una coppia 'servo sciocco - servo furbo' (come Demo e Oreste nel *Giasone* o Gelone e Tibrino in *Orontea*), o anche una coppia in senso amoroso (Flora e Gano, marito e moglie, oppure Besso e Alinda). Le nutrici (Delfa, Aristeia e Linca) sono consigliere delle loro padrone ma incarnano anche il desiderio sessuale. Anche i personaggi seri delle tre opere possono essere ricondotti ad una medesima tipologia (cfr. Tabella 6). La codificazione dei ruoli risente sicuramente della tradizione della commedia all'improvviso ed è probabile che la distribuzione dei personaggi potesse dipendere anche da esigenze pratiche della compagnia. Ad esempio, Demo e Gano, entrambi balbuzienti, potrebbero essere stati affidati allo stesso artista: c'era allora a Venezia un cantante specializzato in questo ruolo.<sup>42</sup>

Tabella 6. *Tipologia dei personaggi*

	<i>Giasone</i> (San Cassiano, 24 gennaio 1649)	<i>Orontea</i> (Santi Apostoli, gennaio 1649)	<i>Gl'Amori</i> (Santi Apostoli, 25 gennaio 1651)
<b>Comico (servetta)</b>	Alinda	[Giacinta] vestita da uomo	Flora
<b>Comico (servo sciocco)</b>	Demo	Gelone	Gano
<b>Comico (vecchia)</b>	Delfa	Aristeia	Linca

<sup>42</sup> La compagnia che mise in scena *Gl'Amori* comprendeva i cantanti Caterina Maffei, Camillo detto Alcione, Francesco falsetto, Sebastiano Enno, ma non conosciamo le parti loro assegnate. Cfr. Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, p. 326. L'interprete di Demo fu forse Girolamo Antignati già celebrato nella parte del balbuziente Nuto in *La Torilda. Drama per i moderni theatri* (Valvasense, Venezia 1648), p. 118. Cfr. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, p. 234n.

	<i>Giasone</i> (San Cassiano, 24 gennaio 1649)	<i>Orontea</i> (Santi Apostoli, gennaio 1649)	<i>Gl'Amori</i> (Santi Apostoli, 25 gennaio 1651)
<b>Comico (servo astuto)</b>	Oreste	Tibrino	Bagoa
<b>Protagonista maschile (1° coppia)<sup>43</sup></b>	Giasone	Alidoro	Alessandro
<b>Protagonista femminile (1° coppia)</b>	Medea	Orontea	Rossane
<b>Deuteragonista maschile (2° coppia)</b>	Egeo [tragico]	Corindo [comico]	Cratero
<b>Deuteragonista femminile (2° coppia)</b>	Isifile [tragico]	Silandra [comico]	Oristilla [tragico]

Nei tre libretti si può individuare uno schema di base, in cui una coppia A si divide perché uno dei due innamorati si dà a nuovi amori con un membro della coppia B; le due coppie ritornano allo *status quo* alla fine dell'opera.<sup>44</sup> Così, la coppia Isifile-Giasone si scompone per dar luogo ai nuovi amori di Giasone con Medea, a sua volta amata da Egeo, col quale convolerà a nozze, mentre Isifile riconquista Giasone. Cratero abbandona Oristilla e s'innamora di Rossane ma sposerà la prima, mentre Rossane scoprirà in Alessandro l'uomo che l'ha sedotta e le ha promesso di sposarla. La figura centrale in questo schema è la donna abbandonata che riesce con la sua costanza a riconquistare il partner: è appunto il caso di Isifile e di Oristilla. Anche in *Orontea*, la coppia iniziale Silandra-Corindo si scompone perché la donna si invaghisce di Alidoro, concupito anche da Giacinta ed Orontea, ma finisce poi per ricomporsi. Tuttavia, il personaggio di Silandra è declinato in senso co-

<sup>43</sup> Col termine «1° coppia» indico la coppia formata dai protagonisti principali, non necessariamente la coppia formatasi per prima e che si ricostituisce al termine dell'opera.

<sup>44</sup> Antonucci, *Echi del teatro spagnolo coevo* nota che Cicognini usa lo stesso schema d'intreccio anche nel *Don Gastone di Moncada*.

mico e non tragico, ed è tutto il contrario del personaggio di donna costante rappresentato da Isifile, Oristilla (e da Dionisia in *Adamira*).<sup>45</sup>

Gli espedienti che il drammaturgo usa per intrecciare le vicende sono gli stessi presenti nel teatro aureo: il travestimento (la donna travestita da uomo, come Dionisia, Giacinta e Oristilla), l'oggetto che favorisce l'agnizione (il medaglione in *Orontea*, il nastro legato al braccio in *Adamira* e ne *Gl'amori* – altro caso di intertestualità interna), il cambio di rango di un personaggio (Alidoro da pittore a principe); lo scambio di persona (in *Adamira* la protagonista giace con Perideo e non con la statua; Dionisia giace con Enrico che pensa sia Adamira; nel *Giasone Besso* getta in acqua Medea pensando sia Isifile). Simile sono anche il rapporto padrone-servo, e la caratterizzazione di quest'ultimo come ubriacone (Gelone) o affamato.<sup>46</sup>

D'altronde già Mattias Maria Bartolommei aveva affermato che diversi drammi del nostro autore erano «derivati dallo spagnolo» (tra cui la stessa *Adamira*), ed è ormai chiaro che molto del teatro di Cicognini attinge direttamente a Lope de Vega e a Calderón. Ci sono tuttavia delle differenze tra la drammaturgia italiana e quella spagnola: su di esse vorrei soffermarmi per concludere. Le due drammaturgie sono rivolte a pubblici diversi (solo aristocratico quello dell'opera, misto quello della *comedia*), tendono a finalità diverse e usano mezzi espressivi diversi, perché nell'opera la musica richiede degli spazi specifici.

La drammaturgia dell'opera seicentesca si fonda sulla giustapposizione di momenti contrastanti e sulla dicotomia patetico/comico, ancora più evidente che nel teatro spagnolo, anche se appresa da quello («el trágico y el cómico mezclados», scrive Lope nell'*Arte nuevo*). Malgrado il loro numero sia esiguo rispetto alla produzione di altri librettisti del secondo Seicento, i drammi per musica di Cicognini fissano un modello nel quale tragico e comico, stile alto e stile basso, lamento patetico e lazzo osceno si mesco-

<sup>45</sup> Silandra condivide alcune delle caratteristiche di Lesbia, la cortigiana amante del re Indamoro in *Adamira*. Come Lesbia, le sue profferte d'amore al protagonista maschile sono rifiutate ed ella arriva al punto di pensare di ucciderlo.

<sup>46</sup> Sull'esistenza di 'scene tipo' che utilizzano questi espedienti in tutta la librettistica coeva, cfr. Fabbri, *Il secolo cantante* e Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice*.

lano perfettamente. Il comico sta ovviamente nelle scene dei personaggi ridicoli che possono anche essere totalmente svincolate dall'intreccio principale e musicalmente si caratterizzano per la stroficità o per la dialogicità. La differenza principale tra *gracioso* della *comedia* e buffo dell'opera sta nel fatto che quest'ultimo utilizza maggiormente i lazzi ereditati dalla commedia dell'arte, spesso a sfondo osceno e che difficilmente funge da *deus ex machina* della vicenda. Si pensi a Demo del *Giasone* con la celebre rima in azzo, alle scene di ubriachezza di Gelone di *Orontea*, che è pure il perfetto soldato spaccone, e per contrasto al Tristán del *Perro del hortelano*, che risolve il conflitto. Il patetico è invece appannaggio dei personaggi femminili e trova il suo naturale sbocco musicale nel 'lamento' che, pur equivalendo al monologo come funzione drammatica, ha un maggior spazio retorico, amplificato com'è dalla musica (basta ascoltare il lamento d'Isifile nel *Giasone* per rendersene conto). Il lieto fine di *Giasone* si deve soprattutto alla capacità di commuovere di Isifile: e se pure il suo lamento del III atto è ispirato al monologo di Isabela in *La fuerza lastimosa*, quest'ultima è molto più astuta e determinata, mentre Isifile si gioca tutto sul filo del pathos.<sup>47</sup> In conclusione, pur nel contesto del dramma a lieto fine, e a paragone del coevo teatro spagnolo, l'opera di metà Seicento è al contempo più tragica e più comica.

---

<sup>47</sup> Non è un caso che Cicognini, come ha indicato Antonucci, non si accontenti del monologo di Isabela come modello per il suo lamento ma vi unisca un passo straziante tratto dal *Romance del conde Alarcos*. Cfr. Antonucci, *Un ejemplo más de reescritura*, pp. 267-69.



FAUSTA ANTONUCCI

NUOVI DATI E NUOVE IPOTESI SULLA PRESENZA  
DEL TEATRO AUREO SPAGNOLO IN ALCUNE OPERE  
DI GIACINTO ANDREA CICOGNINI. IL CASO DI *ADAMIRA*

Spero che non suoni troppo retorico iniziare queste righe con un elogio della disposizione interdisciplinare, della curiosità e dello spirito di collaborazione che dovrebbero sempre presiedere agli studi sulla circolazione di testi fra due aree culturali diverse, nel nostro caso quella spagnola e quella italiana nel XVII secolo. Competenze diverse entrano fruttuosamente in un rapporto di scambio che si traduce in arricchimento reciproco: lezione questa che ho appreso e sperimentato nelle varie iniziative di cui si è fatta animatrice Maria Grazia Profeti, fino a poco tempo fa anche coordinatrice nazionale di un progetto PRIN analogo a quello da cui scaturiscono i lavori raccolti in questo volume. Anche il mio contributo, naturalmente solo in quanto può avere di positivo, è debitore di questo spirito di apertura intellettuale e scambio di conoscenze: in questo caso particolare, deve moltissimo alle idee di Lorenzo Bianconi e alla sua generosità nel metterle in comune con studiosi estranei al suo specifico campo di indagine (la drammaturgia musicale). Sono infatti state le intuizioni di Bianconi circa la presenza di tracce ed echi del teatro spagnolo coevo nei testi dei drammi per musica composti da Giacinto Andrea Cicognini, a spingermi a tornare sull'opera di questo drammaturgo in cerca di conferme a tali intuizioni.<sup>1</sup> Conferme che non sono mancate, perché l'indagine ha mostrato la sicura presenza di echi del teatro

---

<sup>1</sup> Il primo frutto di questa collaborazione è un articolo a quattro mani, *Plotting the Myth of Giasone*, in corso di stampa in *Cavalli's Operas on the Modern Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate (Atti del convegno *Manuscript Edition Production: Readyng Cavalli's Operas for the Stage*, Yale Baroque Opera Project, Whitney Humanities Center, Yale University, 30 aprile - 2 maggio 2009).

spagnolo coevo non solo nel *Giasone*, obiettivo iniziale della ricerca, ma anche nell'*Oronthea*, e la probabile intertestualità spagnola di alcune sequenze di *Celio* e *Gli amori di Alessandro Magno e Rossane*.<sup>2</sup>

Si tratta di un risultato interessante per due motivi. In primo luogo, perché si viene così ad arricchire di quattro titoli la famosa lista nella quale Mattias Maria Bartolommei nel 1668 elencava le opere di Cicognini «tolte dallo spagnuolo». In secondo luogo, perché si osserva che anche in questi drammi Cicognini segue lo stesso *modus operandi* che avevo già notato nel *Don Gastone di Moncada*: realizza cioè una sorta di *collage* di sequenze e situazioni d'intreccio provenienti da diverse *piezas* del teatro spagnolo coevo.<sup>4</sup>

Visto il buon risultato di queste ricerche sui testi dei drammi per musica, ho deciso di allargare il mio interesse alle opere elencate da Bartolommei come derivate dal teatro spagnolo: ho escluso, oltre al *Don Gastone* (che ho già studiato in precedenza), la *Mariene* e *La forza del fato*, di cui già si conosce la derivazione rispettiva-

---

<sup>2</sup> F. Antonucci, *Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del Giasone*, in A. Gallo, K. Vaipopoulos (a cura di), "...Por tal variedad tiene belleza". *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Alinea, Firenze 2012, pp. 259-70; Ead., *Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de Oronthea*, in corso di stampa negli Atti del IX Congreso de la AISO (Poitiers, 11-15 luglio 2011); nonché l'ampio paragrafo *Echi del teatro spagnolo coevo negli altri drammi per musica di Giacinto Andrea Cicognini: una strategia di scrittura*, nell'introduzione di F. Antonucci e L. Bianconi all'edizione in facsimile di G. A. Cicognini e G. F. Apolloni - F. Cavalli e A. Stradella, *Il Novello Giasone*, a cura di L. Bianconi e N. Usula, Milano, Ricordi, in corso di stampa («Drammatugia musicale veneta», 3).

<sup>3</sup> Nell'indirizzo agli «Eruditi lettori» che precede il testo a stampa della sua commedia *Amore opera a caso*. Le opere in questione secondo Bartolommei sarebbero: *Il D. Gastone*, la *Iuditta*, la *Marienne*, *La forza del Fato*, *La Statua dell'Onore*, *Il Ruffiano Onorato*, *Le Fortunate Gelosie del Re di Valenza*. Si veda in proposito F. Cancedda, S. Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, Alinea, Firenze 2001, pp. 67-69.

<sup>4</sup> F. Antonucci, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, in M. G. Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze 1996, pp. 67-86; amplio e preciso le informazioni di questo lavoro nel più recente *Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini*, in corso di stampa negli Atti del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Roma, 19-24 de julio de 2010).

mente da Calderón (*El mayor monstruo del mundo*) e da Rojas Zorrilla (*Casarse por vengarse*). Restano ancora da studiare la *Lu-ditta* (conservata solo in manoscritto), *Adamira o La statua dell'onore*, *La forza dell'amicizia o Il ruffiano onorato di sua moglie*, e *Le fortunate gelosie del principe Rodrigo*. Per questo contributo, ho concentrato le mie ricerche su *Adamira o La statua dell'onore*, stimolata anche dal desiderio di un confronto con gli studi di Anna Tedesco, che ha già iniziato a considerare quest'opera come un caso di auto-intertestualità, sottolineandone le somiglianze con l'*Oronoe*.<sup>5</sup> Il mio lavoro si concentrerà maggiormente sull'intertestualità spagnola dell'*Adamira*; lo studio del peculiare riallestimento dei materiali diegetici e drammatici derivati a mio avviso da *piezas* spagnole coeve, che Cicognini mette in atto in *Adamira*, porta a confermare e precisare alcune caratteristiche della sua riscrittura teatrale già segnalate nei miei due lavori precedenti sul *Don Gastone di Moncada*.

1. *Adamira* (titolo che adottato per brevità) venne stampata in diverse città italiane dopo la metà del secolo. Se ne conservano, censite da Flavia Cancedda e Silvia Castelli: due edizioni senza data, una a Bologna per Giacomo Monti, l'altra a Milano per G. P. Cardì e G. Marelli, entrambe con il titolo *L'Adamira ovvero La statua dell'honore*; due edizioni del 1657, una a Perugia per S. Zecchini, con il titolo *L'amore nella statua*, l'altra a Venezia per G. Batti con lo stesso titolo delle due edizioni s.a.; poi si succedono, sempre con il titolo *L'Adamira ovvero La statua dell'honore*, le edizioni di Perugia 1659 (S. Zecchini), Venezia 1660 (una di G. Batti e una di N. Pezzana), Bologna 1662 (G. Monti), Venezia 1662 e Venezia 1663 (entrambe di N. Pezzana). Io ho consultato quest'ultima edizione, con dedica firmata in Roma il 15 marzo 1663 da Bartolomeo Lupardi.<sup>6</sup>

Dirò subito che mi sono disinteressata delle questioni testuali relative a *Adamira*, dando per scontato che, come accade per il *Don Gastone*, l'eventuale esistenza di varianti anche cospicue fra

<sup>5</sup> Oltre al contributo che appare in questo stesso volume, si veda anche Ead., *Cicognini's Giasone: Between Music and Theater*, in corso di stampa in *Cavalli's Operas on the Modern Stage: Manuscript, Edition, Production*, cit. qui alla nota 1.

<sup>6</sup> *L'Adamira, ovvero La statua dell'honore, opera scenica del D. Giacinto Andrea Cicognini, Academico Instancabile [...]*, in Venetia, per il Pezzana, 1663.



le diverse edizioni non incida in misura rilevante sull'analisi comparatistica tesa a individuare le trame intertestuali e i debiti con il teatro aureo spagnolo.<sup>7</sup> Alcuni indizi fanno comunque pensare che anche la storia testuale di *Adamira* possa rivelarsi complessa quanto quella del *Don Gastone*, il che peraltro non meraviglierebbe visto il lungo intervallo che corre tra l'epoca della probabile composizione dell'opera (comunque anteriore al 1649, anno della morte di Cicognini) e le prime edizioni datate (1657). Uno di questi indizi è la differenza dei titoli fra le diverse edizioni: *La statua dell'onore* e *L'amor nella statua*, quest'ultimo solo nella prima edizione perugina e in uno dei due manoscritti esistenti, mutilo, conservato alla Casanatense di Roma. In questo manoscritto, stando alla descrizione effettuata da Silvia Castelli e Flavia Cancedda, compare un Prologo a firma del duca Giacomo Salviati, che viene poi riprodotto in tutte le edizioni meno nella prima perugina già menzionata: tuttavia, nel passaggio dal manoscritto alle edizioni sono evidenti, anche solo basandosi sulla descrizione del Catalogo curato da Castelli e Cancedda, alcune corruzioni del testo. La più importante di tutte riguarda il nome della città dove si svolge tutta l'azione: che nelle edizioni a stampa è Nicosia, mentre nel manoscritto è, correttamente, Nidrosia (l'odierna Trondheim), effettivamente una città di quel regno di Norvegia in cui è ambientata la vicenda di *Adamira*. Esiste poi un secondo manoscritto, conservato alla Riccardiana di Firenze,<sup>8</sup> che è l'unico a definire *Adamira* come una «tragicommedia», etichetta generica assai impegnativa perché legata alla formula 'mista' del teatro aureo spagnolo e, in patria, alla difesa che della tragicommedia aveva fatto Guarini contro De Nores. Le edizioni a stampa al contrario definiscono tutte *Adamira* come «opera scenica», termine più neutro, che

---

<sup>7</sup> Per la storia testuale del *Don Gastone* si vedano, oltre al mio lavoro citato in nota 4, i nuovi dati e le precisazioni di N. Michelassi, S. Vuelta García, *La fortuna del teatro spagnolo a Firenze: il Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, in V. Nider (a cura di), *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004, pp. 19-43.

<sup>8</sup> Dove peraltro si conservano altri manoscritti cicogniniani, quelli della *Iuditta*, dell'*Archibusata a San Carlo*, di *Cipriano e Giustina*, della *Mariene*. La descrizione del manoscritto di *Adamira* in S. Castelli, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze. Catalogo ragionato*, Polistampa, Firenze 1998.

comunque indica una vicenda non meramente comica e non di ambientazione urbana e contemporanea.

L'intreccio di *Adamira* è infatti ambientato in Norvegia, di gran voga nel Seicento come territorio esotico, e evoca i regni vicini di Svezia e Dania (Danimarca).<sup>9</sup> La vicenda si svolge tutta alla corte del re di Norvegia Indamoro: e del resto l'intreccio è prettamente palatino, non solo nel senso spaziale e sociologico del termine, ma anche nel senso che questo termine ha assunto negli studi sul teatro spagnolo coevo. Si tratta infatti di un intreccio che coinvolge, accanto a personaggi di nobile e nobilissima condizione, anche personaggi di condizione apparentemente più bassa; mette in scena i disordini amorosi dei potenti e le problematiche che le differenze di classe introducono nell'ambito delle scelte amorose; fa ampio uso del travestimento e del motivo dell'identità nascosta o ignorata, e arriva al lieto fine ricomponendo i dissidi grazie a opportune agnizioni.

Nel primo atto Lesbia, cortigiana amata da Indamoro, cerca di ottenere l'amore di Enrico, principe di Svezia ospite alla corte norvegese; questi è invece innamorato di Adamira, figlia del re, che però lo sdegna. Laureno, cortigiano, un tempo amato anch'egli da Lesbia, ne subisce le ire per averla rifiutata: viene ferito da due sicari e salvato da morte sicura dal giovane Perideo. Questi, accompagnato da sua madre Pasquella, tipico esempio della vecchia sboccata e comica, è fuggito dal vicino regno di Dania e dalle insistenze amorose di una delle principesse di quel regno, e ora cerca collocazione alla corte di Indamoro. Mentre Pasquella si innamora di Laureno, Perideo si innamora di Adamira, e Laureno decide di aiutarlo per riconoscenza, ma anche per un altro motivo. Infatti Laureno è in realtà Dionisia, figlia del re di Dania e antica amante di Enrico che l'ha dimenticata; il suo travestimento maschile e la fuga dal regno natio hanno ovviamente come scopo quello di recu-

---

<sup>9</sup> I nomi geografici dei tre regni, così come quello della città dove si svolge la vicenda (Nidrosia), compaiono nella dettagliata carta geografica inclusa nella *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555) di Olao Magno, la cui traduzione italiana uscì a Venezia nel 1565; alla grande diffusione di quest'opera va ascritto l'esotismo nordico che percorre altri testi secenteschi, come ad esempio il *Persiles y Segismunda* di Cervantes, il cui sottotitolo è «Historia septentrional». La coincidenza può non essere casuale, giacché è quasi certa una lettura cicogniniana del *Quijote* (I parte), che risuona in alcune situazioni e personaggi del *Celio* (1645).

perare l'amato, e facilitare l'amore di Perideo per Adamira rientra a perfezione in questo disegno.

Nel secondo atto Laureno-Dionisia dispiega la sua strategia. Innanzitutto deve scoprire qual è il male segreto che strugge Adamira e le fa rifiutare tutti i suoi pretendenti. Nascosta nel giardino della reggia, scopre così che la principessa ama perdutamente una statua di quel giardino raffigurante l'onore; si finge quindi in possesso di un libro di magia nel quale, tra le altre formule, c'è anche quella capace di dar vita alle statue, e promette a Adamira che, se seguirà le sue istruzioni, la statua da lei amata si animerà e farà quel che lei vorrà. Naturalmente sarà Perideo che, istruito debitamente da Laureno-Dionisia, si sostituirà alla statua per amoreggiare con Adamira. Su richiesta di Dionisia, Adamira aveva però dato appuntamento per quella stessa notte ad Enrico nelle stanze di Laureno: naturalmente, non sarà Adamira a passare la notte con Enrico, bensì Dionisia, che per tutti è Laureno, e che per l'occasione ha indossato un vestito di Adamira per ingannare Enrico. Il mattino dopo, le cose si complicano. Lesbia, furiosa perché Enrico la disprezza, lo accusa falsamente di aver tentato di violentarla, ed Enrico per giustificarsi confessa al re di aver passato la notte con Adamira. Pasquella, innamorata di Dionisia, che per lei e per tutti è Laureno, trova nelle stanze di questi il vestito di Adamira che è servito a ingannare Enrico e, ingelosita, denuncia al re che Laureno ha passato la notte con Adamira. Il re, al quale anche Perideo ha confessato nel frattempo di aver goduto l'amore di Adamira, crede che sua figlia sia diventata improvvisamente una dissoluta e si dispera, mentre lo spettatore ride.

All'inizio del terzo atto, Indamoro elabora un macabro castigo per i trasgressori dell'onore: farà sposare Enrico e Adamira e uccidere gli altri colpevoli, Laureno e Perideo, nonché Pasquella, testimone involontaria del suo disonore. Convoca dunque la figlia ed Enrico ed ingiunge loro di darsi la mano di sposi; Enrico naturalmente è felice (è convinto di aver passato la notte con Adamira), mentre la principessa è confusa perché non può dire al padre di aver già sposato... una statua. Quando, remissiva, Adamira sta per porgere la mano ad Enrico, si precipita in scena Laureno-Dionisia per impedire il matrimonio: svelando la propria reale identità, dopo aver rinfacciato a Enrico la sua infedeltà lo riconquista col ricordo della notte appena trascorsa. Indamoro prova un certo sollievo, perché i tre presunti amanti di Adamira adesso si sono ridotti a uno solo, Perideo. La conferma della relazione fra i due si ha nel modo

più teatrale possibile, quando il padre li scopre insieme, seminudi e scarmigliati, nelle stanze della figlia, e fa portare ad entrambi una tazza di veleno per lavare con la loro morte l'onore familiare macchiato: infatti Perideo non può sposare Adamira per ripararne l'onore, perché non è di sangue regale. Su questo crinale tragico la vicenda ha una battuta d'arresto, colmata da lunghe tirate retoriche di Adamira, Perideo, e poi Dionisia ed Enrico, che fanno a gara a mostrare generosità e forza d'animo di fronte alla sventura. Al colmo della tensione, un gioiello posseduto da Perideo permette, con uno dei più classici meccanismi di agnizione, di scoprire che il giovane è in realtà figlio del re di Dania (dunque fratello di Dionisia) e la vicenda si può concludere con le nozze riparatrici.

2. Nell'intreccio di *Adamira* sono individuabili alcuni blocchi di sequenze che trovano una corrispondenza, ora più ora meno puntuale, in alcune opere del teatro aureo spagnolo. Esaminerò dapprima i più semplici, poi quelli che pongono problemi più complessi. Il primo, in ordine di comparsa nell'azione, è quello di cui è protagonista Lesbia: eliminando i nomi dei personaggi e riducendoli a funzioni, si tratta del caso tipico della moglie o amante di un potente che, innamoratasi di un subalterno e da questi respinta, ne trama la rovina calunniandolo davanti al marito o amante. Alla fine, l'innocenza calunniata trionfa e la malvagia donna riceve la giusta punizione. È più che ovvio che la presenza di questo motivo d'intreccio in *Adamira* non è di per sé la prova di una ripresa intertestuale dal teatro spagnolo coevo: basta pensare alla storia biblica di Giuseppe e della moglie di Putifarre per capire che si tratta di un motivo di antichissima tradizione. Tuttavia, non vorrei rinunciare a segnalare una attualizzazione spagnola che Cicognini poté forse conoscere: si tratta di *Carlos el perseguido*, opera della gioventù di Lope de Vega, dall'ambientazione palatina e dai toni tragicomici, che venne pubblicata nel 1603 e, dunque, era almeno in teoria disponibile per la lettura da parte di quel compulsivo divoratore di testi teatrali (e non solo) che dovette essere Giacinto Andrea.<sup>10</sup> In *Carlos el perseguido* il protagonista viene, come dice il

<sup>10</sup> *Carlos el perseguido* venne composta nel 1590, come attesta la data riportata nella copia manoscritta apografa facente parte della cosiddetta Collezione Gálvez. Venne pubblicata in *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores*, Lisboa 1603. Recentemente Valentina Nider ha scoperto documenti che attestano una rappresentazione di questa commedia a Pisa nel 1616 (*La censura del 'disparate': l'Entremés de la Infanta Palancona (Pisa, 1616) e la*

titolo, perseguitato dalla moglie del duca di Borgogna, Casandra, che si è invaghita di lui e non accetta di esserne rifiutata. L'ira della donna scatena contro Carlos una serie di azioni di danneggiamento che, in un crescendo drammatico, arrivano ad attentare alla vita del figlio piccolo dell'uomo. Anche ammettendo l'esistenza di un rapporto intertestuale fra quest'opera lopianica e *Adamira*, sono evidenti gli sfasamenti fra i due testi: Cicognini ha abbassato il personaggio della donna (Lesbia è solo una cortigiana d'alto bordo); ne ha accentuato gli aspetti ridicoli, moltiplicando la sua tendenza a invaghirsi di cortigiani subalterni al suo amante; e soprattutto, ha fatto di questo motivo d'intreccio un filo secondario della trama, non il principale come nella *pieza* di Lope de Vega.

Altro motivo d'intreccio comune al teatro aureo spagnolo (frequente soprattutto nell'opera di Lope de Vega e Tirso de Molina), ma ascrivibile con ancor meno sicurezza a una precisa intertestualità, è quello dell'equivoco sull'identità sessuale dell'oggetto d'amore, che si innesta sul motivo comico della donna anziana innamorata di un giovane; motivi che in *Adamira* si saldano nelle sequenze relative all'innamoramento di Pasquella per Laureno (in realtà Dionisia). Fermo restando che nessuna delle donne mature invaghite di un giovane che si possono incontrare nel teatro di Lope de Vega è neanche lontanamente paragonabile alla volgarità popolana di Pasquella, ricorderemo tuttavia che nella sua produzione giovanile di tipo comico si incontra il personaggio della 'vecchia' che compete con la figlia per l'amore di un giovane: è il caso di commedie come *La discreta enamorada*, *Los melindres de Belisa* e *¿De cuándo acá nos vino?*, queste due ultime pubblicate

---

*commedia burlesca* Durandarte y Belerma, in M. G. Profeti, D. Pini (a cura di), *"Leyendas negras" e leggende auree*, Alinea, Firenze 2011, pp. 153-84); certo un po' presto perché fosse vista in quell'occasione da Giacinto Andrea, allora appena decenne. Ricordiamo che presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (Codice Magliabechiano II.i.90) e presso la Biblioteca Riccardiana (ms. 2800) si conserva uno scenario manoscritto della prima metà del XVII secolo intitolato *Il Cavaliere perseguitato*, che secondo Nancy L. d'Antuono deriverebbe proprio da *Carlos el perseguido* (*La comedia española en la Italia del siglo XVII: la commedia dell'arte*, in H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz [eds.], *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Tamesis, London 1999, pp. 1-36). Si vedano anche N. Michelassi, S. Vuelta García, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi Secenteschi», 45 (2004), pp. 67-137; C. Marchante, *Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in M. G. Profeti (a cura di), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Alinea, Firenze 2009, pp. 7-58.

in volume rispettivamente nel 1617 e nel 1633,<sup>11</sup> dunque almeno in teoria accessibili a Cicognini al momento della redazione di *Adamira*. Né mancano nell'opera di Lope de Vega le commedie nelle quali il travestimento maschile di una dama genera equivoci, portando un'altra dama ad innamorarsi del finto uomo: fra le *piezas* pubblicate in vita di Cicognini, possiamo ricordare almeno *El anzuelo de Fenisa* (Parte VIII, 1617), *La gallarda toledana* (Parte XIV, 1620), *El galán Castrucho* (Parte IV, 1614). Anche una famosissima commedia di Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes* (1615), gira intorno al motivo della donna travestita da uomo che fa innamorare di sé un'altra donna, e anch'essa fu pubblicata in vita di Cicognini e dunque, almeno in teoria, il drammaturgo fiorentino avrebbe potuto conoscerla.<sup>12</sup>

Tuttavia, pur tenendo sempre presente la dimensione ipotetica nella quale ci si muove in ricerche come queste, vale la pena di sottolineare che in due delle commedie lopiane menzionate più sopra, e cioè ne *La gallarda toledana* e *El galán Castrucho*, il motivo della donna travestita da uomo si accompagna, proprio come in *Adamira*, al motivo del molteplice equivoco notturno. Nella prima di queste commedie troviamo una dama (doña Ana) travestita da uomo col nome di don Juan per recuperare il proprio promesso sposo (don Diego) innamorato di un'altra (Bernarda) che però lo spregia perché si è innamorata proprio del falso don Juan; doña Ana (don Juan) promette a don Diego di dargli accesso notturno alle stanze di Bernarda, mentre a quest'ultima promette di andarla a trovare di notte come amante, e lo stesso promette alla domestica Rosela che pure si è innamorata del falso don Juan. Giunta la notte, però, doña Ana fa entrare la rivale Bernarda in una stanza dove la aspetta il suo primo innamorato e pretendente Feliciano; e fa entrare don Diego in una stanza contigua dove, riprese le vesti femminili, lei stessa si finge Bernarda. Il presunto don Juan verrà sostituito, presso Rosela, dal servo Mendoza. Don Diego, vistosi scoperto, esce dalla stanza proclamando a gran voce di aver sposato Bernarda; ma deve disilludersi e constatare che ha dato la mano di sposo alla sua promessa doña Ana. Bernarda, dal canto

<sup>11</sup> *Los melindres de Belisa* appare nella Parte IX de comedias de Lope de Vega (1617), *¿De cuándo acá nos vino?* nella Parte XXIV (1633); *La discreta enamorada* viene pubblicata invece più tardi, nella Parte III della collezione *Escogidas* (1653).

<sup>12</sup> Venne pubblicata nella *Quarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina, recogidas por don Francisco Lucas de Auila ...* (Madrid 1635).

suo, che è convintissima di aver dato la mano di sposa a don Juan, si ritrova alla luce del giorno ad aver sposato Feliciano. Rosela, che credeva di averla fatta alla sua padrona, godendosi don Juan in vece sua, si ritrova ad aver passato la notte con il suo pari grado Mendoza. Il triplice inganno notturno, così come drammatizzato ne *La gallarda toledana*, mi pare presenti molti punti di contatto con quello di *Adamira*: in primo luogo nel fatto che il motore sia la dama abbandonata travestita da uomo che usa l'inganno dell'incontro notturno per recuperare il proprio amato (secondo l'equazione doña Ana : Dionisia = don Diego : Enrico = Bernarda : Adamira); in secondo luogo, per il ruolo che vi svolge la serva, comparabile in parte al personaggio di Pasquella in *Adamira*, anch'essa innamorata in modo comico del falso cavaliere e anch'essa ingannata nelle sue aspettative amorose; in terzo luogo, per una certa analogia tra l'inganno che subisce Adamira nell'opera di Cicognini (che crede di passar la notte con la statua da lei amata mentre in realtà la trascorre con Perideo) e quello che subisce Bernarda (che crede di aver dato la mano di sposa a don Juan mentre l'ha data a Feliciano). Se si riconoscono le analogie, non si può tuttavia non notare il diversissimo grado di esplicitazione delle implicazioni sessuali dell'inganno, eufemisticamente sottaciute ne *La gallarda toledana*, apertamente dichiarate in *Adamira*.

E proprio su questa differenza si innesta il possibile rinvio intertestuale alla seconda delle commedie menzionate più sopra, la scanzonata e picaresca *El galán Castrucho*. Qui una giovane spagnola, Lucrecia, si traveste da paggio prendendo il nome di Beltrán per recuperare l'amato che l'ha abbandonata, alfiere nell'esercito spagnolo di stanza a Roma; va a servizio da Fortuna, bellissima cortigiana che miete vittime fra i soldati, e Fortuna si incapriccia di lei credendolo un lui. Oltre a questo problema, Lucrecia/Beltrán ha anche quello della gelosia, perché il suo alfiere cerca le attenzioni di Fortuna... E poiché oltre all'alfiere altri due uomini desiderano passare una notte con Fortuna, il suo ruffiano, Castrucho, la promette a tutti e tre, organizzando una burla notturna in parte analoga a quella messa in scena in *Adamira*: i tre soldati passeranno la notte, uno con la vecchia mezzana di Fortuna, e gli altri due con i due paggi di questa, che paggi non sono, ma donne travestite (una di queste è Lucrecia). Al mattino dopo tutti e tre gli uomini sono convinti di aver passato la notte con Fortuna, il che crea equivoci a non finire. In questa porzione di intreccio de *El galán Castrucho* si concentrano, come si vede, tre motivi tutti presenti anche in *Ada-*



*mira*: la donna travestita da uomo che attira su di sé i desideri di un'altra donna; l'equivoco per cui sembrerebbe che una stessa donna abbia passato la notte con tre diversi uomini; l'inganno notturno che porta la donna travestita da uomo a giacere con il proprio amante fedifrago.

3. Esaminiamo adesso il motivo che riecheggia anche nel titolo dell'opera di Cicognini, quello dell'amore impossibile per una statua: motivo di radice classica, che rievoca indubbiamente la storia di Pigmalione e Galatea, declinata da Cicognini al femminile, visto che in questo caso è una donna a innamorarsi di una statua maschile. Nell'ambito di un'indagine sulle possibili intertestualità spagnole di *Adamira*, non si può non menzionare una elaborazione lopiana di questo motivo classico: *El mármol de Felisardo*, commedia pubblicata nella *Parte VI* (1615). Il principe Felisardo ama Elisa, inferiore a lui per nascita, e per costringere il re suo padre a dare l'assenso al matrimonio, dietro consiglio di un servo astuto e complice si finge innamorato perso di una statua che sta nel suo giardino. Il servo convince il re che, per placare questa follia, è necessario dare il proprio consenso alle nozze. Così, Elisa travestita da statua e Felisardo possono sposarsi, e naturalmente sul più bello la statua si anima, dà la mano al suo sposo e pronuncia il «sì» che rende valide le nozze. Le differenze fra la commedia di Lope e l'opera di Cicognini sono innegabili e importanti: oltre a un intreccio del tutto diverso e non paragonabile, in Lope l'amore per la statua (femminile come nel mito, e non maschile) è uno stratagemma dei due amanti e non una follia amorosa come in Cicognini. Se però si prescinde da queste differenze, si riescono anche a scorgere le analogie funzionali: in entrambe le opere infatti l'amore per la statua viene usato come stratagemma per imporre al re, con l'irrimediabilità del fatto compiuto, una relazione amorosa della sua prole disdicevole per l'onore della monarchia, in quanto l'innamorato (o innamorata) è di nascita inferiore alla principessa (o al principe). Se si accetta la possibilità che Cicognini possa aver ricordato la *pieza* lopiana per questo motivo d'intreccio di *Adamira*, si noterà però ancora una volta la differenza di trattamento relativa alle implicazioni sessuali del motivo stesso: in Lope, l'animarsi della statua serve soltanto per dare castamente la mano al proprio sposo e pronunciare il «sì» che suggella le nozze; in Cicognini, l'animarsi della statua ha lo scopo precipuo di permettere l'unione fisica dei due innamorati. Non a caso, lo svelamento



dell'inganno si ha in seguito all'interruzione di una scena d'amore che mostra i due amanti scarmigliati e seminudi.

E torniamo infine ad esaminare il triangolo Dionisia-Enrico-Adamira, del quale abbiamo già visto alcune importanti corrispondenze con un'opera comica di Lope, *La gallarda toledana*. I nomi di Dionisia ed Enrico tuttavia svelano un'altra, innegabile, eco intertestuale: quella de *La fuerza lastimosa* di Lope (*Parte II*, 1609), che riadatta la famosa e tragica storia del *romance* del Conde Alarcos dandole un lieto fine. Nel *romance* tradizionale, una principessa, la infanta Solisa, si consuma nel nubilato rifiutandosi di sposare i nobili pretendenti che il padre le propone, perché l'unico che vuole è il conte Alarcos, che tempo addietro l'aveva corteggiata sposando poi un'altra donna. Credendo alla figlia, e ritenendo che il vassallo debba riparare il torto fatto, il re convoca il conte e gli ordina di uccidere la propria moglie per poter sposare l'infanta; il conte non vede altra strada se non obbedire, per non far torto al proprio re, e con la morte nel cuore uccide la moglie; questa in punto di morte perdona l'amato marito, ma invoca da Dio giustizia sul re e sull'infanta, che muoiono a loro volta nel giro di un mese. Nella *pieza* di Lope, Enrique (l'equivalente del conde Alarcos) è innamorato ricambiato dell'infanta d'Irlanda Dionisia, ma la abbandona quando scopre che questa ha passato la notte con un altro uomo (si tratta di Otavio, che ha usurpato l'identità di Enrique). Recatosi in Spagna, sposa Isabela e quando, anni dopo, torna alla corte d'Irlanda, Dionisia gli chiede ragione del proprio onore e il re suo padre ordina ad Enrique di uccidere la moglie innocente. Seguono sviluppi che non mette conto ora di ricordare, se non per dire che l'assassinio di Isabela non ha effetto. Questa *pieza* lopiana ebbe in Italia una serie di adattamenti e rielaborazioni, prima fra tutte uno scenario dei comici dell'arte forse rappresentato a Firenze fra 1642 e 1644.<sup>13</sup> Questo scenario è molto fedele all'opera di Lope, anche nel titolo (*La forza lastimosa*), ma introduce una va-

<sup>13</sup> S. Vuelta García, *La fuerza lastimosa de Lope de Vega en Florencia durante el siglo XVII*, in M. Trambaioli (a cura di), *Texto, código, contexto, recepción: Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Libreria dell'Università, Pescara 2006, pp. 175-89 (176). Attribuibile alle compagnie dei comici "Afezionati" al servizio del duca di Modena e alla compagnia al servizio del duca di Parma, lo scenario *La forza l'astimosa* (sic), oggi conservato alla Biblioteca Casanatense di Roma nella raccolta *Ciro Monarca dell'Opere regie*, fu forse rappresentato dalle suddette compagnie a Firenze, al teatro della Dogana, tra il 1642 e il 1644.

riazione non di poco conto per noi: qui Enrico, prima di corteggiare Dionisia, aveva amato Isabella e ne aveva avuto un figlio. Isabella quindi si reca travestita alla corte del re d'Irlanda per recuperare il suo amante fedifrago, che torna volentieri con lei, tanto più che ha appena scoperto che Dionisia ha passato la notte con un altro uomo.

Il triangolo Enrico-Dionisia-Adamira sembra dunque riecheggiare il triangolo Enrico-Isabella-Dionisia dello scenario, con due importanti differenze: Dionisia svolge nell'opera di Cicognini il ruolo di Isabella, e Adamira è solo un oggetto dell'amore di Enrico, che non ricambia. Il motivo dell'inganno notturno, che troviamo sia nello scenario sia nella commedia di Lope, in Cicognini cambia di segno: è l'uomo (Enrico) ad essere ingannato circa l'identità della donna con la quale trascorre una notte d'amore.

Non possiamo a questo punto non ricordare che questo stesso motivo è centrale nell'intreccio di un'altra opera di Cicognini, con ogni probabilità anteriore ad *Adamira* (vedremo in seguito per quali ragioni): mi riferisco al *Don Gastone di Moncada*. In quest'opera, il re Pietro d'Aragona è convinto di passare la notte con una nobile dama della quale si è invaghito, mentre in realtà la trascorre con la propria legittima (e disprezzata) moglie, che da quell'unione concepirà un figlio. Non ci importano adesso le trame intertestuali di questa storia, che ho già esaminato nel mio studio sul *Don Gastone*; ci importa notare come con ogni probabilità Cicognini la riutilizzi in *Adamira* con un'operazione che potremmo definire di intertestualità 'autologa', analoga a quella osservata da Anna Tedesco a proposito dei motivi d'intreccio di *Oronteia* che derivano da *Adamira*. La cosa interessante è che Cicognini utilizza questo motivo d'intreccio in un contesto profondamente mutato rispetto al *Don Gastone*, sia dal punto di vista drammaturgico sia dal punto di vista ideologico: drammaturgico, perché *Adamira* è un'opera assai più mista di tragico e comico di quanto non fosse il *Don Gastone*; ideologico, poiché la centralità e la sacralità dell'onore che erano il perno del *Don Gastone* cedono il passo in *Adamira* a una visione più sfumata e assai più irriverente: basti pensare che la statua di cui Adamira desidera e infine gode gli amplessi è una statua che raffigura l'onore...

Per tornare alla possibile intertestualità 'eterologa' di questa importante porzione d'intreccio, è difficile dire se Cicognini abbia avuto come riferimento solo lo scenario *La forza lastimosa* o anche la commedia di Lope. È probabile che abbia conosciuto entrambi i

testi, considerando quanti echi di opere lopiane si percepiscono sia in *Adamira* sia in altri suoi titoli.<sup>14</sup> L'influsso dello scenario potrebbe sembrare prevalente nella configurazione del triangolo, che ha un vertice maschile (Enrico) e due femminili (Dionisia + Adamira = Isabella + Dionisia), corrispondenti alle due donne che l'uomo ha amato in tempi diversi, finendo per sposare la prima. Si ricordi però che questa stessa configurazione del triangolo è quella proposta da *La gallarda toledana*, che pure potrebbe aver ispirato Cicognini nell'elaborazione di *Adamira*, come si è esaminato più sopra.

Quel che mi pare certo, è che la scena sesta del terzo atto, nella quale Dionisia svela l'inganno notturno che ha teso ad Enrico, e mentre rivendica appassionatamente il proprio diritto all'amore di lui dichiara anche di accettarne un eventuale rifiuto, ricorda per molti aspetti (orientamento retorico, *loci* utilizzati...) la scena madre del terzo atto del *Giasone*, quella del lamento di Isifile, prima moglie abbandonata di Giasone, la cui forza commovente spinge l'eroe, pentito, a tornare con lei lasciando la sua seconda fiamma Medea. Accanto alla rete intertestuale eterologa – quella, per intenderci, che si tesse in *Adamira* con sequenze e motivi tratti forse dal teatro spagnolo, in autonomia o attraverso scenari dei comici dell'arte – mi pare dunque dimostrabile con sicurezza che Cicognini immette in ciascuna sua opera motivi e sequenze di altre sue opere precedenti, in un gioco di rimandi intertestuali (eterologhi e autologhi) di grande complessità e difficile da decifrare in modo davvero esauriente.

4. Accennavo più sopra al fatto che *Adamira* presenta una mescolanza assai marcata di tratti propri della commedia e tratti pro-

---

<sup>14</sup> In particolare, è il *Giasone* l'opera di Cicognini nella quale sono più forti gli echi de *La fuerza lastimosa*. Per l'analisi di questa intertestualità, si veda il lavoro in collaborazione con L. Bianconi citato alla nota 1, e il primo titolo citato alla nota 2. A precisare e integrare quanto dico in questi due contributi, andrebbe presa in considerazione la possibilità che Cicognini conoscesse *La fuerza lastimosa* tramite lo scenario, e non direttamente dalla *Parte II* di Lope de Vega; tuttavia, gli echi intertestuali da *La viuda valenciana* e *El vellocino de oro* che pure si possono notare nel *Giasone*, fanno pensare che Cicognini potesse avere accesso ai testi di Lope anche senza l'intermediazione degli scenari dei comici dell'arte (mancano infatti dati noti sull'adattamento coevo di queste due opere in italiano, sia da parte dei comici professionisti, sia da parte di scrittori accademici).

pri della tragedia. Fra questi ultimi, annoveriamo senz'altro: le false accuse di Lesbia e i suoi tentativi di omicidio degli uomini che l'hanno respinta; l'abbandono di Dionisia da parte di Enrico, che dà luogo a ripetuti lamenti e recriminazioni della donna; il problema d'onore che si pone a Indamoro quando viene a conoscere il comportamento della figlia Adamira. L'effetto patetico o tragico di questi nuclei d'azione viene smorzato dalla compresenza, negli stessi nuclei, di componenti comiche marcatissime. Nel primo caso, quello di Lesbia, l'esagerazione della sua pulsione erotica, che si indirizza a qualsiasi uomo giovane incontri, e il modo maldestro col quale gestisce la sua vendetta, ne fanno una figura più ridicola che tragica. Nel secondo caso, quello che riguarda la relazione fra Dionisia ed Enrico, l'intraprendenza di Dionisia (tipica della dama del teatro spagnolo) e la sua abilità nell'ordire trame e inganni controbilancia adeguatamente il suo patetismo. Nel terzo caso, quello che riguarda il disonore familiare di Indamoro, la svalutazione comica della componente tragica è se possibile ancora più marcata. Tanto per cominciare, lo spettatore non può prendere sul serio la disperazione di Indamoro quando crede che sua figlia abbia passato la notte con ben tre uomini, perché sa già che Adamira in realtà si è data solo ad un uomo, Perideo. D'altro canto Adamira è convinta di essere stata la beneficiaria di una straordinaria magia, e la sua gioia a questo riguardo risulta tanto più comica per lo spettatore, che sa perfettamente come non di magia si sia trattato ma di astuto inganno d'amore. È infine comica, più che tragica, la situazione in cui le guardie scoprono la principessa in camera con Perideo (scene 19 e 20 del terzo atto), in una scena da vaudeville *ante litteram*, nella quale gli amanti compaiono discinti e scapigliati.<sup>15</sup> La tragedia cerca di riprendere il sopravvento quando il re presenta ai due trasgressori una coppa di veleno, e Perideo stigmatizza la crudeltà paterna con una lunga tirata retorica. Subito però interviene l'agnizione a risolvere il conflitto, e a propiziare il lieto fine.

Questo lieto fine che sboccia *in extremis* da premesse che vorrebbero essere tragiche, fa pensare a un influsso della formula giraladiana della tragedia di lieto fine sulla concezione di quest'opera di Cicognini. D'altro canto, l'intitolazione «tragicommedia» che

<sup>15</sup> La didascalia di apertura della scena 20 recita: «Adamira in abiti di sotto scapigliata, presa da Soldati, Perideo senza cappello, collare e cappa presa [sic] da Soldati» (*Adamira*, edizione citata alla nota 6, p. 152).

compare sul frontespizio del già ricordato manoscritto dell'*Adamira* conservato alla Riccardiana, nonché tutto ciò che sappiamo delle letture e delle frequentazioni di Cicognini, dà la certezza che nella mescolanza di tragico e comico il drammaturgo avesse come modello il teatro spagnolo coevo, la cui formula 'mista' era non a caso considerata da tutti, difensori e detrattori, come caratteristica precipua di quella drammaturgia. Dobbiamo comunque ricordare che nel teatro spagnolo non è frequentissima questa mescolanza nelle forme praticate da Cicognini in *Adamira*, ossia come un innesto di situazioni tipiche della commedia più comica e irriverente su sequenze tipiche della tragedia. I pochi esempi in qualche modo analoghi che conosco sono quelli di alcune opere di Lope de Vega come *Los embustes de Fabia* o *Los enemigos en casa*, che ho studiato di recente proprio per il singolare innesto di tratti comicissimi su un impianto strutturale (ambientazione, personaggi, motivi di intreccio) tipico della tragedia<sup>16</sup>.

Queste considerazioni sulla struttura e sulla mescolanza di generi della *Adamira* ci possono servire anche per inquadrarla nella serie cronologica della produzione di Cicognini.<sup>17</sup> Rispetto a *Don Gastone* (1641) e *Celio* (1646, ma composto già nel 1645),<sup>18</sup> *Adamira* presenta una formula drammatica più francamente mista; mentre condivide con *Celio* una complessità d'intreccio che manca nel *Don Gastone* e che è comunque più marcata rispetto al *Celio*. Sulla base di queste considerazioni ancora molto elementari, e che necessitano certamente di ulteriori approfondimenti, sembrerebbe di poter concludere che *Adamira* si collochi dopo *Celio*, e prima di

<sup>16</sup> F. Antonucci, «*Lo trágico y lo cómico mezclado*», in G. Poggi, M. G. Profeti (a cura di), *Norme per lo spettacolo / norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte nuevo* (Atti del Seminario internazionale. Firenze, 19-24 ottobre 2009), Alinea, Firenze 2011, pp. 99-118.

<sup>17</sup> Le sole tappe certe di questa serie sono le seguenti: *Don Gastone* (prima rappresentazione nota nel 1641), *Celio* (composto nel 1645, prima rappresentazione nota nel 1646), *La forza dell'amicizia* (composto dopo il 1646 e prima del 1648), *Le fortunate gelosie del re di Valenza* (composto nel 1647), *Oronoe* (rappresentato nel 1649), *Giasone* (rappresentato nel 1649), *Gli amori di Alessandro Magno e Rossane* (composto solo parzialmente prima del 1649, anno della morte di Cicognini, e rappresentato nel 1651, dopo essere stato completato da anonimo).

<sup>18</sup> Come prova la dedica autografa di Cicognini che precede il manoscritto del *Celio* conservato alla Biblioteca Marciana, datata 20 luglio 1645 (Cancedda, Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, pp. 143-46).

*Oronthea* (1649), se accettiamo con Anna Tedesco l'ipotesi di una derivazione di parti dell'intreccio di quest'ultimo libretto dall'*Adamira*; dunque in quell'arco di tempo che vede il trasferimento di Cicognini a Venezia e l'inizio della sua produzione nella città lagunare.<sup>19</sup> E forse al nuovo ambiente veneziano si deve la maggiore spregiudicatezza che marca il suo intreccio, così come anche la sotterranea presa in giro di codici 'seri', come quello dell'onore, che ancora erano pienamente vigenti nel *Don Gastone* e nel *Celio*.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Ricordo che anche secondo Mattias Maria Bartolommei, nelle parole preliminari all'edizione della sua commedia *Amore opera a caso* (vedi nota 3), *Adamira* farebbe parte delle opere che Cicognini compose «nel tempo che visse a Venezia».

<sup>20</sup> Sull'ambiente culturale veneziano nel quale si inserisce Cicognini, si veda L. Bianconi, *Il Seicento (Storia della musica, vol. 5)*, 2 ed., EDT, Torino 1991, pp. 195-204; e il capitolo III di E. Muir, *Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2008.



CLAUDIA DEMATTÈ

LA FORTUNA DE LAS OBRAS DE MONTALBÁN ENTRE  
REESCRITURAS, PARODIAS Y TRADUCCIONES:  
EL CASO DE LA COMEDIA *NO HAY VIDA COMO LA HONRA*

Dentro del marco del proyecto «Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán»,<sup>1</sup> mis últimas investigaciones se están centrando en matizar la fortuna de Montalbán durante el siglo XVII a través de distintas pautas. En un anterior trabajo examiné la fama en la parodia, a través del gran éxito del teatro del autor a partir del alto número de reescrituras paródicas que tenemos de sus piezas y que lo convierten en un caso atípico del panorama teatral de su tiempo.<sup>2</sup> Aquí mi intento es medir su éxito a través no sólo de las ediciones de sus obras y de las puestas en escena cuando Montalbán todavía estaba en vida, sino también a través de las traducciones que llevaron las obras de este autor a distintos países europeos. Ya está en camino el siguiente eslabón de estas investigaciones que intenta examinar las huellas de las lecturas de Montalbán en sus obras, es decir, el juego intertextual de nuestro dramaturgo con textos de otros autores del Siglo de Oro, y en particular con Cervantes.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Véase a este propósito en el marco de la Biblioteca de Autor de la Biblioteca Cervantes Virtual la página web dedicada a Juan Pérez de Montalbán, que coordino yo misma, y C. Demattè, *El proyecto “Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán”*, en G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Universidad de Valladolid, Salamanca 2010, pp. 401-408.

<sup>2</sup> C. Demattè, *La fama en la parodia: Juan Pérez de Montalbán y sus reescritores burlescos*, en A. Bègue, C. Mata, P. Taravacci (eds.), *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, en prensa.

<sup>3</sup> Este trabajo, que explora los temas cervantinos en las obras de Pérez de Montalbán, aparecerá en la revista *eHumanista* en un número monográfico dedicado a Cervantes.



Vamos a empezar con la cita de unas líneas de Germán Vega García-Luengos que introducen las nuevas adiciones en 1993 a los trabajos de Profeti sobre Montalbán:

Una de las sorpresas que deparó la exhaustividad de la *Bibliografía di Montalbán* fue la evidencia de la venturosa singladura editorial que alcanzaron algunos textos del autor durante los siglos XVII y XVIII. Esta prueba incontrovertible de su persistente atracción, no sólo obligaba a matizar las ideas sobre la recepción de Pérez de Montalbán sino, incluso, del teatro del Seiscientos, en general. [...] Si nos atenemos a la fórmula de las comedias sueltas, excelente baremo de la circulación de un texto, [...] ni hasta entonces, ni desde entonces, nadie ha logrado acumular tantas ediciones de un mismo texto.<sup>4</sup>

Nos ayudan a evaluar este éxito por supuesto la *Bibliografía*<sup>5</sup> de Profeti con su sucesiva *Addenda*<sup>6</sup> y las *Nuevas adiciones* de Germán Vega, con el resultado de poner a nuestro autor, en término de número de sueltas conservadas, por encima de un dramaturgo como Calderón. Si de *La vida es sueño* según el *Manual bibliográfico calderoniano* de K. y R. Reichenberger se conservan 24 sueltas, en el caso de las obras de Montalbán hay 35 sueltas del *Mariscal de Virón*,<sup>7</sup> 31 de *Los amantes de Teruel*, 27 de *La más constante mujer*, 25 de *El príncipe de los montes*, 24 de *El valiente Nazareno Sansón*, si citamos tan solo las que tienen un número de sueltas por encima de las de Calderón.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> G. Vega García-Luengos, M. G. Profeti, *Para una bibliografía de Juan Pérez de Montalbán. Nuevas adiciones*, Università degli Studi di Verona, Verona 1993, p. 6.

<sup>5</sup> M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Università di Padova, Verona 1976.

<sup>6</sup> M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, Università di Padova, Verona 1982.

<sup>7</sup> Obsérvese cómo el número de sueltas va parejo también al número de representaciones de las que conservamos noticias: por la compañía de Roque de Figueroa, a partir de la misma dedicatoria en la pieza; por María de Córdoba, mujer de Andrés de la Vega quien obtuvo licencia para representarla en Daganzo en el noviembre de 1632 (H. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, New York 1909, p. 186); y en 1686 en la corte por R. López (N. D. Varey, J. E. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid, 1666-1687: estudio y documentos*, Tamesis Books Limited, London 1975, p. 187); 12 veces en el s. XVIII en Valencia (E. Juliá Martínez, *Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII*, «Revista de Filología Española», 20 (1933), p. 135.

<sup>8</sup> Es llamativo y sobre todo indicativo del éxito, como ya intenté demostrar (Demattè, *La fama en la parodia*), que las tres primeras piezas en esta clasifi-

En un ensayo anterior Germán Vega había también apuntado que «la repetición de representaciones en temporadas o sesiones sucesivas es índice de la aceptación de algunas obras»<sup>9</sup> y una vez más hemos de pensar en nuestro dramaturgo quien, como veremos, gozó del privilegio de ver la misma comedia puesta en escena en los mismos días en dos teatros distintos de Madrid. Un éxito que se dio durante su breve vida ya que se recoge también en las palabras del dramaturgo que comenta estas representaciones en otras obras suyas.<sup>10</sup> Mientras que después de casi medio siglo de su muerte, Jerónimo García puso en escena en palacio entre noviembre de 1680 y enero de 1681 nada menos que tres obras de Montalbán: *La más constante mujer*, *Como padre y como rey* y *Olimpa y Vireno*.<sup>11</sup>

Vamos entonces a evaluar tres datos que nos llevan a comentar el nivel de éxito y apreciación de este dramaturgo durante el siglo XVII y XVIII, empezando por el número de sueltas conservadas y la presencia de representaciones en temporadas simultáneas o sucesivas y añadimos un dato más: como afirma Germán Vega al hablar de las prensas de Valladolid en el siglo XVIII, «la salida de más de una edición de ciertas piezas marca igualmente su buena

---

cación hayan tenido una reescritura burlesca mientras que de la cuarta exista una versión burlesca de un romance incluido en la pieza. Véase con respecto al estudio detallado de este éxito los trabajos de G. Vega García-Luengos: *El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII*, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Reichenberger, Kassel 1989, pp. 639-73; *Lectores y espectadores de la comedia barroca: Los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII*, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la AISO*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1993, pp. 1007-16; y G. Vega García-Luengos, R. Fernández Lera, A. del Rey Sayagués, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Reichenberger, Kassel 2001.

<sup>9</sup> Vega, *El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII*, p. 663.

<sup>10</sup> Las palabras del mismo Montalbán sobre las representaciones de sus comedias hallan confirmación en los hallazgos de Shergold y Varey, *Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays*, «Bulletin of Hispanic Studies», 40 (1963), p. 238. Por ejemplo en el caso de *Amor, privanza y castigo* han hallado prueba de que la compañía de Andrés de la Vega la representó antes del 31 de marzo de 1627. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, p. 72.

<sup>11</sup> N. D. Shergold, J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Tamesis, London 1982, pp. 240-41.

acogida. [...] Tan sólo una de las 17 obras señaladas en primer lugar cuenta con dos ediciones localizadas: *La gitana de Menfis*».<sup>12</sup>

Con respecto al gran éxito que tuvo en España la colección de novelas *Sucesos y prodigios de amor*, Madrid, 1624 por J. González y a costa de su padre, hay que remitir al estudio bibliográfico de Profeti y a la edición de Giuliani<sup>13</sup> para que se nos confirme que tuvo no menos de 22 ediciones en poco más de un siglo.<sup>14</sup> Entre estas, tres fueron en Madrid a costa de su padre: una cada dos años. Destaca también el dato de que este volumen ha tenido un curioso éxito en Sevilla, centro de difusión editorial importantísimo durante estos años, dos ediciones en 1633 por el mismo editor, Andrés Grande (Profeti, *Bibliografía*, pp. 9-11), dos en 1641 (ivi, pp. 14-15) y tres en 1648 por Gómez Pastrana (ivi, pp. 17-19). La difícil historia editorial, por supuesto, cuenta con la historia censoria de este volumen debido al infausto desarrollo de una de las novelas incluidas, «La mayor confusión», que llegó a tener hasta cinco conclusiones.<sup>15</sup> La traducción italiana, estudiada por Bruna Cinti, se debe a B. Cialdini en Venezia, por C. Tomasini en 1637 y tuvo una reimpresión en 1640 por el mismo y en 1676 en Venezia-Bologna por G. Recaldini.<sup>16</sup>

En el caso de la *Vida y purgatorio de San Patricio*, hay que subrayar que, según Profeti, gozó de hasta 43 ediciones en casi dos siglos desde su aparición en 1627 hasta 1787, con tres ediciones en el mismo año (1635) y por el mismo editor, aunque fuese su padre (Profeti, *Bibliografía*, pp. 45-46). La historia de su traducción es interesantísima pero también muy complicada, como subraya la especialista italiana, por «il loro numero eccezionalmente elevato e per il reiterarsi delle proposte».<sup>17</sup> Para Francia tenemos por lo menos dos traducciones, una de F.A.S. Chartreux en Bruselas en 1637

<sup>12</sup> Vega, *El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII*, p. 663.

<sup>13</sup> *Sucesos y prodigios de amor*, ed. de L. Giuliani, Montesinos, Biblioteca Clásicos y Raros, 1, Barcelona 1992.

<sup>14</sup> Estas ediciones van de 1624 hasta 1734 según el cómputo de Profeti, *Per una bibliografía*, p. 4.

<sup>15</sup> Véase V. Dixon, *La mayor confusión*, «Hispanófila», 3 (1958), pp. 17-28.

<sup>16</sup> B. Cinti, *Narrativa spagnola a Venezia (una traduzione di Montalbán)*, en *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori*, Roma, 1984, pp. 573-93.

<sup>17</sup> Profeti, *Per una bibliografía*, p. 60. De la misma autora tenemos también la edición moderna de esta obra (Pérez de Montalbán, *Vida y purgatorio de san Patricio*, ed. M. G. Profeti, Università di Pisa, Pisa 1972).

y reeditada varias veces,<sup>18</sup> y otra de R. P. François Bouillon de 1643, reimpresa más de diez veces hasta más de un siglo más tarde.<sup>19</sup> Pero nos llama la atención sobre todo el éxito italiano de esta obra que gozó probablemente de tres distintas versiones: por primera vez ha sido descubierta por Profeti la traducción salida en L'Aquila de 1641 de «R.P.D. Martino di San Bernardo della Congregatione riformata del detto Santo e Priore della Madonna del Refugio dell'Aquila».<sup>20</sup> Una segunda, no conservada, atribuida a Andrea Vaiola, Messinese (1643-1709) posiblemente publicada a la vuelta de su viaje a España que tuvo lugar entre 1678 y 1682. Una tercera, anónima, limitada a cuatro capítulos de la traducción de Bouillon, publicada en Venezia en 1757.<sup>21</sup> Por fin hay que citar una traducción portuguesa y posiblemente una holandesa.

Llegamos de este modo al corazón de la producción de Montalbán que hoy nos ocupa: el teatro. Si las ediciones de su dos tomos oficiales no fueron considerables (tres), hay que decir que sus piezas vivieron sobre todo en sueltas, como vimos ya en la introducción.

Con respecto al *Primer tomo*, publicado en 1635, podríamos comentar *El príncipe de los montes*, que conoció gran éxito si tenemos en cuenta el número de sueltas (25) recopiladas por Profeti, las cuatro relaciones conservadas y la prueba de su representación por la compañía de Bartolomé Romero en Valencia en 1629, en Palacio el 1 de enero de 1634 y en noviembre de 1635 delante del rey y de la reina, y también un par de veces en el s. XVIII en las escenas valencianas.<sup>22</sup> La Barrera no olvida apuntar la atribución a Calderón.<sup>23</sup> *El señor don Juan de Austria* contiene un soneto aquí aparecido por primera vez, y solo después en el *Para Todos*, cuya traducción al inglés hizo T. Stanley.<sup>24</sup> Fue representada delante del rey y la reina en marzo de 1628. *Los templarios* tuvo una refundi-

<sup>18</sup> Remito a Profeti, *Per una bibliografia*, pp. 60-62 para la historia editorial de esta traducción.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 62-69.

<sup>20</sup> Profeti, *Per una bibliografia*, p. 69. Reimpresa en Milán en 1708.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>22</sup> Juliá Martínez, p. 119. La edición crítica de esta comedia va a aparecer en J. Pérez de Montalbán, *Primer tomo de comedias*, ed. C. Demattè, vol. I.1, Reichenberger, Kassel (en prensa).

<sup>23</sup> A. de La Barrera y Leirado Cayetano, *Catálogo Bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español*, Rivadeneyra Madrid 1860 (p. 525b).

<sup>24</sup> Profeti, *Per una bibliografia*, p. 344.

ción francesa en *Les templiers*, que contiene algunos pasajes extraídos de la comedia de Montalbán con fecha 1815 y que dio lugar a numerosas versiones españolas.<sup>25</sup> Fue representada delante de los reyes en diciembre de 1630. *La toquera vizcaína* tuvo una refundición en cinco actos *Cuando tocas vendo desengaños toco*, conservada manuscrita en la Biblioteca Histórica de Madrid, y una en el siglo XVIII en cinco actos en 1811; un manuscrito en cinco actos *Toquera vizcaína*, quizás copia de la anterior. *Cumplir con su obligación*, la segunda obra teatral que Montalbán compuso,<sup>26</sup> según afirma en la dedicatoria a la misma, insertada en su *Primer tomo*, gozó de una refundición en 1872 por Emilio Álvarez (un manuscrito de esta refundición se halla en la Biblioteca Municipal de Madrid). Con respecto a *Los amantes de Teruel*, como afirma Profeti, «il numero delle ristampe e la presentazione ripetuta delle relazioni attesta un favore che la commedia di Tirso non conobbe».<sup>27</sup> De hecho además de presentarse en el *Primer Tomo de las comedias*, como obra conclusiva, en las *Doce comedias de Lisboa* 1647 y en la Parte 44 de *Diferentes Autores*, encontramos por lo menos 31 sueltas que llegan hasta finales del s. XVIII y seis relaciones incluida una burlesca.<sup>28</sup> Se conserva además un manuscrito en la Biblioteca Histórica en 5 actos que posiblemente represente una refundición de la obra de Montalbán.<sup>29</sup>

Con respecto a las comedias de santos, que Montalbán cultivó con cierto esmero (no hay que olvidar que entró en la orden de San Francisco y que escribió con Lope una comedia titulada *Los terceros de San Francisco*),<sup>30</sup> en el *Primer Tomo* apareció el *Hijo del serafín*. En la segunda mitad del s. XVII Andrea Perrucci decidió traducir esta pieza, aunque más bien se puede hablar de refundi-

<sup>25</sup> Profeti, *Per una bibliografia*, pp. 353-54.

<sup>26</sup> La edición crítica al cuidado de K. Vaiopoulos aparecerá en J. Pérez de Montalbán, *Primer tomo de comedias*, vol. I.1. *Morir y disimular*, fue su primera comedia, como se dice en el explicit, y fue representada en 1631.

<sup>27</sup> Profeti, *Per una bibliografia*, p. 230.

<sup>28</sup> *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, vol. II, ed. del GRISO dirigida por I. Arellano, Iberoamericana-Universidad de Navarra, Madrid-Pamplona 2001.

<sup>29</sup> Profeti, *Per una bibliografia*, p. 230.

<sup>30</sup> Véase a propósito de la colaboración con el Fénix y de esta obra, Demattè, *Entre ingenios anda el juego: Juan Pérez de Montalbán y las comedias en colaboración con Lope y Calderón. Notas acerca de Los terceros de san Francisco*, en A. Cassol, J. Matas Caballero (eds.), *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid (en prensa).

ción, como demuestra Laura Pierozzi, quien afirma que se trata de «una riscrittura interpretativa della commedia di Montalbán, di cui si rispetta il messaggio [...] ma modifica il significato [...]. Di conseguenza, al centro dell'opera italiana non si trova il santo, come avviene nella commedia spagnola, bensí l'antagonismo fra il demonio e l'Angelo».<sup>31</sup> En el *Segundo Tomo* insertó *El valiente Nazareno Sansón*, de la cual se conservan 23 sueltas y además nueve relaciones de un romance titulado «Vida y muerte de Sansón» que tuvo tanto éxito hasta el punto de tener una versión burlesca en distintos ejemplares conservados.<sup>32</sup> Otra comedia de santos, *Santo Domingo en Soriano*, tuvo una adaptación en el s. XVII del que se conserva un ms en la Biblioteca Histórica titulado *Ángel custodio*.<sup>33</sup>

Obras que aparentemente tuvieron poco éxito con respecto a las demás del mismo autor, gozaron en su momento de inmediata representación: *Olimpa e Vireno*, escrita según Parker hacia 1625-29,<sup>34</sup> fue representada en el septiembre de 1633 por Roque de Figueroa y por la compañía de Juan Martínez en mayo de 1635. Además cabe decir que una comedia con un título parecido la escribió un anónimo, según lo que afirma Lope en su *Loa sacramental de los títulos de comedias*, con el título *Imposible vencido*. *Olimpa y Vireno*, conservada en ms. 17450<sup>21</sup> de la Biblioteca Nacional de España de la que Profeti apunta que, a pesar de la confusión de los críticos, es comedia diferente de la de Montalbán.<sup>35</sup>

Con respecto al *Para Todos*, que Laplana Gil define «en su contexto genérico, [...] una miscelánea más»,<sup>36</sup> hay que subrayar que gozó de por lo menos 13 ediciones en el siglo que siguió a su primera edición en 1632, contando con dos ediciones en el mismo

<sup>31</sup> L. Pierozzi, «El hijo de Serafín» di J. Pérez de Montalbán tradotta da A. Perrucci, en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. Vol. IV: Spagna e dintorni*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Firenze 2000, vol. IV, p. 199.

<sup>32</sup> Profeti, *Per una bibliografia*, p. 369.

<sup>33</sup> Ms 66-15. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, p. 31. Estamos estudiando las relaciones entre hipotexto y texto y las conclusiones saldrán en un próximo trabajo.

<sup>34</sup> J. H. Parker, *Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalbán*, «PMLA», 67 (1952), pp. 186-210.

<sup>35</sup> Profeti, *Per una bibliografia*, p. 313.

<sup>36</sup> J. Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, ed. J. E. Laplana Gil, Castro, Madrid 1999, p. xli.

año, 1645, en Sevilla.<sup>37</sup> Fue bastante rápida su acogida en Francia, donde apareció la primera edición en 1684 en dos tomos,<sup>38</sup> al cargo de Guillaume de Luyne con el título de *La semaine de Montalbán ou Les mariages mal-assortis, contenus en huit nouvelles*, quedando bien claro que la materia que más interesaba eran las novelas insertadas, como ya pudimos notar en el caso de los *Sucesos y prodigios*.<sup>39</sup> De su traducción al inglés nos ocuparemos en nuestro próximo trabajo sobre los temas cervantinos, ya que fue el resultado de un curioso fenómeno de atribución equivocada y de recepción desviada.<sup>40</sup>

Si esta obra miscelánea en su conjunto no tuvo traducciones en Italia, contrariamente a los otros casos europeos, lo que más interesó a los traductores italianos fueron las comedias insertadas. De las piezas incluidas, fueron justamente las dos comedias más exitosas las que se tradujeron, es decir, *La más constante mujer* y *No hay vida como la honra*.<sup>41</sup>

Con respecto a la primera, la existencia de un manuscrito, de cuatro ediciones en volúmenes colectáneos y la atestación de 27 sueltas, con además por lo menos siete relaciones, nos habla sin duda del éxito que tuvo esta comedia en su momento, hecho comprobado por el testimonio de la representaciones tanto en España como en Lima. La traducción al italiano fue casi inmediata, en 1638, ya que se supone que la comedia se escribió en 1631. Como subraya Profeti en un trabajo dedicado a esta traducción, el tra-

<sup>37</sup> Fue Profeti quien destacó la presencia de dos ediciones en esta ciudad por el mismo editor en el mismo año (Profeti, *Per una bibliografia*, p. 82).

<sup>38</sup> Es interesante anotar cómo al año siguiente apareció una segunda edición de los dos volúmenes.

<sup>39</sup> Para la traducción al francés véase Profeti, *La traduzione francese del Para Todos di Juan Pérez de Montalbán*, «Proemio», 1 (1970), pp. 109-119. Fuera de la obra completa se tradujo singularmente al holandés la novela *El piadoso bandolero* junto a otra de la colección *Sucesos y prodigios de amor* (Profeti, *Per una Bibliografia*, p. 98).

<sup>40</sup> Véase mi trabajo *Temas cervantinos en las obras de J. Pérez de Montalbán*, «Ehumanista» (en prensa).

<sup>41</sup> Las otras piezas fueron: *El segundo Séneca de España y príncipe de España*, *De un castigo dos venganzas*, y los autos *Escanderbech* y *El Polifemo*. Se dice en el ms. 17061 de la Biblioteca Nacional de España que fue representado por Manuel Vallejo en 1630; insertado en el *Para Todos*, recuerda por su título a una de Calderón, *De un castigo tres venganzas* o *Un castigo en tres venganzas* que presenta un desarrollo totalmente diferente. Profeti, *Per una bibliografia*, pp. 243-46.



ductor fue Tomaso Caló y la transformó en una pieza en cinco actos con un interesante “tentativo di mediare le due culture”.<sup>42</sup>

Pero el caso que hoy nos ocupa es quizás la prueba más importante para el éxito de este dramaturgo. Se trata de la comedia *No hay vida como la honra*. El primer indicio de su éxito es el gran número de sueltas que se conservan, Profeti recoge nada menos que 21; la pieza fue también incluida en el *Para Todos*, en las partes 25 y 44 de *Diferentes Autores*, en las *Doce comedias las más grandiosas*, de Lisboa, 1647, y en dos manuscritos (Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, pp. 301-309). Además fue objeto de una reescritura paródica puntual como ya tuvimos ocasión de observar.<sup>43</sup>

Un primer testimonio literario que nos relata el éxito de esta pieza, lo encontramos en las *Academias del Jardín* (Madrid, 1630) en donde Salvador Jacinto Polo de Medina describe en la «Academia tercera» la puesta en escena de *No hay vida como la honra* y a continuación una discusión literaria que sigue a la representación de la obra de Montalbán:

Muy buena es la comedia – dijo un bachiller, que sobran en todas ocasiones – pero no me acomodo que nos pinte la dama, siendo noble, tan poco honesta que se arroje a entregar su honor con el riesgo de perderlo.

— Holgara – dijo Jacinto – no ser tan bisoño en el arte poética, para no disimular tan vano y licencioso parecer como el de V.m., pero me ayudaré de las razones fuertes que sobre sus preceptos da en sus *Tablas poéticas* el licenciado

<sup>42</sup> Profeti, *L'Isabella di Tommaso Calò e la sua fonte spagnola*, en G. Bellini (ed.), *Aspetti e problemi di letterature iberiche, Studi offerti a Franco Meregalli*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 299-314. Cito por el artículo recopilado también en: *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, V. I: *Materiali, variazioni, invenzioni*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Firenze 1996, p. 88. Con respecto a la puesta en escena de obras de Montalbán en Italia, véase Nancy d'Antuono quien enumera por lo menos siete “scenari” de nuestro autor en la Italia de los siglos XVII y XVIII: *El mariscal de Birón, Escanderbech, Despreciar lo que se quiere, Los que son juicios del cielo, La doncella de labor, El valiente Nazareno Sansón y Los hijos de la fortuna, Teágenes y Clariquea* (Nancy D'Antuono, *La comedia española en la Italia del siglo XVII: La Commedia dell'arte*, en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, Tamesis, London 1999, pp. 18-29).

<sup>43</sup> Véase Demattè, *La fama en la parodia: Juan Pérez de Montalbán y sus reescritores burlescos*, y la edición de la burlesca de C. Sbriziolo en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, vol. VII, ed. C. Mata Induráin, Iberoamericana / Vervuert, Madrid/Pamplona 2011.



Francisco de Cascales. Que el poeta fingiese esta dama (como V.m. dice) más atrevida de lo que es justo que sea una mujer noble no es yerro, que no es deshonestidad dar licencia a su amante una dama, si se encaminan al fin honesto del matrimonio. Y cuando demos que sea desenvoltura, acaso los nobles se libraron de los desaciertos, si bien en ellos es menos contingente? Pues si esto es así muy bien pudo el poeta fingirla como quiso, que, como dice Horacio, *aut famam sequere aut convenientiam finge*. Dice, pues, Horacio, que la persona que introduce el poeta es histórica o es fingida. Si es fingida puede el poeta pintarla y fingirla como gustare, honesta o deshonesto, y si es histórica y verdadera le es forzoso al poeta seguir la fama y nombre que la historia le da.<sup>44</sup>

Considérese además que, aprovechando el hecho de que el *Para Todos* se estructura en los siete días de la semana en cada uno de los cuales se debaten temas filosóficos, teológicos, se representa una comedia o se lee una novela, Montalbán decidió incluir esta pieza en el Día Primero de su miscelánea casi imitando, o bien reflejando, la ficción de Polo de Medina que le precedió en dos años. Al dedicatario don Fernando Fernández de Velasco y Tobar, condestable de Castilla y León el autor confiesa que:

Luego que se representó *La más Constante Mujer*, propuse no hacer otra hasta escribir este libro y juntamente consagrar a vuestra excelencia el Primer día, tomando su esclarecidísimo nombre por buen principio para los demás, en que pongo la comedia de *No hay vida como la honra*, por ser de las mías la que tuvo mayor aplauso y sin pesadumbre, duda, ni sobresalto que como entonces las comedias que cada uno escribía eran suyas después de hacerlas y acertarlas no quedaba riesgo que pudiera temerse.<sup>45</sup>

En el mismo texto, el narrador introduce la comedia con este párrafo:

Las honras finalmente que han hecho antiguos y modernos a los que profesan buenas letras son tantas que pide su discurso mayor volumen; así dejándolas al silencio que suele ser el más acertado coronista, pondré fin al propuesto asunto por dar lugar a la comedia que me ha tocado hacer representar, que es:

<sup>44</sup> S. J. Polo de Medina, *Academia Tercera, Academias del Jardín*, en *Obras escogidas*, ed. J. M. de Cossío, Clásicos Olvidados, Madrid 1931, pp. 192-93. A este propósito véase también el ensayo de J. Canavaggio, *Góngora et la Comedia nueva: un témoignage inédit de Francisco del Villar*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», 1-1 (1965), pp. 245-54.

<sup>45</sup> Cito por la edición moderna de esta obra en el volumen al cuidado de E. Llaplana Gil (J. Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*) pero hay que subrayar que se trata de una edición incompleta, ya que faltan las comedias interpoladas.

*No hay vida como la honra*. El poeta es conocido y el autor que la representa Roque de Figueroa, y así por lo uno y por lo otro merece vuestro aplauso para divertir con los consonantes el ánimo de la forzosa atención que ha pedido el discurso propuesto.

Mientras que al concluirse la representación, se nos dice que:

General fue el gusto que dio a todos la comedia, por tener él solo piedad y honra, por ser los lances apretados, como nuevos y por haberla representado con grande acierto Antonia Manuela, única en todo.

Lo que se nos está comentando en la ficción del Día Primero del *Para Todos* es en realidad un hecho real ya que tenemos constancia de la representación de *No hay vida como la honra* antes del 28 de marzo de 1628 por la compañía de Roque de Figueroa, fecha que Parker utiliza para considerar como fecha de composición los años 1627-1628.<sup>46</sup>

De la ficción pasamos a la realidad, algo que se repite en la relación de R. de Carvajal y Robles de las *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos* (1632), donde se describe cómo se puso en escena la misma comedia de Montalbán el cinco de noviembre de 1632 dentro del marco de la Fiesta de los Confiteños. En la quinta Silva, se relata que:

empeçò su festin por la comedia  
que conserua por titulo: *No hay vida  
como la honra*, que el Dotor fecundo  
Iuan Pérez de Montalván, digo el segundo  
Lope de Vega, concertò tan diestro,  
que fue bien parecida  
a las de su Maestro,  
pues de aqueste dicipulo se espera  
que, quando Lope a la diuina esfera,  
por el carro de Apolo sea lleuado,  
le a de dexar su espiritu doblado.<sup>47</sup>

Pero la prueba más contundente es la afirmación del Marqués de Carreaga en *La poesía defendida y definida, Montalbán alabado* (Madrid, 1639), escrita con ocasión de la muerte del poeta, quien

<sup>46</sup> Parker, *Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalván*.

<sup>47</sup> R. de Carvajal y Robles, *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos, Lima, 1632*, prólogo y edición de F. López Estrada, CSIC, Sevilla 1950, p. 52. Transcribo la grafía y los acentos utilizados en el texto.

nos describe la doble representación en el Corral de la Cruz y en el del Príncipe en los mismos días, episodio que no sólo hasta ese momento no se había dado, como deducimos de las mismas palabras del Marqués, sino que tampoco tenemos constancia de que ocurrió después con otros dramaturgos:

Aviendo en los pocos de su edad, que no passaron de trienta y seis, escritos tantos libros en prosa, y VERSO, de que el mundo goza y tantas comedias honestas, y decentes, con estivo grave, alto, y eminente, que una entre muchas, intitulada, NO HAY VIDA COMO LA HONRA, le fue a él de tanta y de aplauso tanto, que en ambos patios, o Teatros desta gran Corte, a una misma hora, por muchos días se representó por dos autores: cosa que jamás se ha visto, ni dicho de ninguno, aunque entre en ellos el Fenis deste arte, y el Fenis de su amistad, Lope.<sup>48</sup>

A pesar de que otras comedias de Montalbán recibieron acogida en el extranjero casi inmediata, la comedia *No hay vida como la honra* no fue traducida al italiano hasta mediados del siglo XIX cuando apareció con el título *Prima l'onore e poi la vita* en el tomo séptimo<sup>49</sup> del *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno*.<sup>50</sup> El traductor de las seis piezas de este volumen es Giovanni La Cecilia, nacido en Nápoles en 1800, quien participó sea en la revolución de 1820 sea en los acontecimientos del mayo de 1848, a raíz de los cuales debió exiliarse primero en Toscana y Francia y más tarde en Piamonte. A partir de 1859 abandonó la lucha política y se dedicó a la escritura, sobre todo de volúmenes de carácter histórico (*Storie segrete delle famiglie reali*, 4 voll., 1859-1860 e *Storia degli ultimi rivolgimenti siciliani*, 1860-1861).

---

<sup>48</sup> El texto del Marqués de Careaga, «La poesía defendida, y difinida, Montalbán alabado», se suele encontrar al final de *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta i teólogo insigne doctor Juan Pérez de Montalbán* (Imprenta del Reino, Madrid 1639) junto a otros discursos similares que también llevan numeración independiente. Hay que observar sin embargo que este texto falta en muchos ejemplares tanto que en la BNE sólo lo encontramos en R- 30.820. La cita procede del ejemplar conservado en la Universidad Complutense (BH FLL 37231), ff. 17v-18. Véase también V. Dixon, *Juan Pérez de Montalbán Para Todos*, «Hispanic Review», 32 (1964), pp. 40-41.

<sup>49</sup> Erróneamente Profeti indica que se halla en el tomo VI (Profeti, *Per una bibliografia*, p. 308).

<sup>50</sup> *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno. Vol. VII. Con discorsi preliminari di A. Bofferio, S. Arago e L. Moratín, Unione Tipografico-Editrice, Torino 1859.*

Giovanni La Cecilia fue el traductor de muchas piezas españolas; se ocupó de hecho de traducir una selección del teatro de Calderón que fue a parar a los volúmenes III y IV del *Teatro scelto*. A este propósito, Renato Frolidi comenta que «La Cecilia si presenta filologicamente assai meno preparato del Monti: la sue traduzioni sono piene di errori. È inutile fare citazioni perché gli errori sono tanti che balzano all'occhio ad una prima lettura».<sup>51</sup>

De todas formas tenemos que observar que en el caso de la traducción de la pieza de Montalbán el trabajo no fue tan malo como nos hace sospechar Frolidi con su juicio. En el volumen siete se incluyen de Tirso, *Entre bobos anda el juego*<sup>52</sup> y *Marta la bacchettona*;<sup>53</sup> además de *Reinar después de la muerte* de Vélez y dos comedias de Matos Frago, <sup>54</sup> elección dictada, como él mismo afirma<sup>55</sup>, por la elección en el *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días (1838)* de E. D'Ochoa.

También la traducción de texto de Montalbán va precedida por una breve introducción en la que se da cuenta de la vida del autor (traduciendo casi literalmente de la introducción de Ochoa al mismo texto) y además se añade algún dato interesante para los lectores italianos:

---

<sup>51</sup> R. Frolidi, *Giudizi romantici di italiani su Calderón*, en Guido Mancini [et al.], *Calderón in Italia: studi e ricerche*, Librería Goliardica, Pisa 1955, pp. 79-80.

<sup>52</sup> Resulta ser un interesante traductor si empezamos por su primera anotación a la hora de traducir la obra de Tirso *Entre bobos anda el juego*: «Fra gonzi va il giuoco. Queste parole sono però poste in bocca ad un uomo sciocco e presuntuoso, siccome il vedranno i nostri lettori. Or un baggeo che vuole spacciarsi per un uomo accorto non confessa giammai d'essere gonzo, e se ciò dice, il dice a mo' d'ironia. Per le quali cosa abbiamo sostituito al titolo spagnolo un motto proverbiale italiano, che il traduce a capello» (*Teatro scelto*, p. 5), es decir «Da galeotto a marinaio».

<sup>53</sup> Se trata de *Marta la piadosa* de Tirso aunque en la traducción se define como de autor desconocido.

<sup>54</sup> Se trata de *Dal disprezzo il contento* y de *Mi chiamo Lorenzo ossia Il carbonaro*, 1640, con un «parere del traduttore» que anticipa la comedia subrayando cómo esta comedia «sembra racchiudere il germe d'un gran principio democratico» (*Teatro scelto*, p. 174).

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 327.

Fra letterati spagnuoli, Perez de Montalavan (*sic*) fu senza forse il più dotto del suo secolo. E potriasi a buon diritto appellare il Tiraboschi degli Spagnuoli, avvegna ch'ei sia l'autore del Para Todos da noi le più e più volte citato.<sup>56</sup>

Se indica además erróneamente que se van a traducir dos obras,<sup>57</sup> siguiendo el parecer de Ochoa, y además en relación a *No hay vida como la honra*:

Quanto poi a questa, prima si narra, che tanto e tale fu il favore onde il pubblico l'accorse al suo apparire che per più e più sere consecutive rappresentossi ne' due grandi teatri di Madrid (il teatro della Croce, ed il teatro del Principe) che le due sale a vicenda eran piene a ribocco di spettatori, e che fu salutata co' più vivi applausi.<sup>58</sup>

La traducción se desarrolla en tres actos, con la acostumbrada división en escenas que caracteriza el teatro en Italia y, como es de esperar, el verso se transforma en prosa.<sup>59</sup> Contrariamente a la costumbre de reducir y aun borrar las acotaciones, el traductor en este caso es bastante fiel, e incluso llega a detallar más las acotaciones, como en el caso de la segunda escena en que el original recita «Míranse los dos caballeros»<sup>60</sup> y la traducción propone «Don Carlos e Tristano da una lato della scena, e Don Fernando e Teodoro dall'opposto lato s'addocchiano fissamente gli uni gli altri durante il dialogo».<sup>61</sup>

El acto primero se abre con el protagonista, don Carlos, con grillos y ya desde la primera escena nos damos cuenta de que en cada ocasión el texto español presenta un refrán o frase hecha, en la traducción o bien se elige una perífrasis («que en todo caso el honrar / a la justicia es justicia» (p. 131, vv. 17-18), se traduce con: «Onorare la giustizia è prova d'animo retto» (p. 67); o bien se omite por

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 64. Si tratta della traduzione letterale di quanto riferito da Ochoa, p. 162.

<sup>57</sup> En realidad aparece tan sólo una. En el volumen de Ochoa la segunda es *La toquera vizcaina*, pp. 189-219.

<sup>58</sup> *Teatro scelto*, p. 65.

<sup>59</sup> El soneto que recoge un tema tan utilizado en el Siglo de Oro, la fugacidad de la vida, pronunciado por Leonor, p. 171, vv. 1941-1954; en la traducción (*ibidem*, p. 104) pasa a ser un texto en prosa.

<sup>60</sup> *Tesoro del teatro español*, vol. 4, p. 162, v. 90. De ahora en adelante la cita será de esta fuente y se indicará en el texto entre paréntesis.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 68. De ahora en adelante la cita será de esta edición y se indicará en el texto entre paréntesis.

completo, como en el caso de «que quien justicia no hace, / no es justicia para hombre» (p. 162, vv. 21-22).

Sin poder dedicarnos al análisis de todos los pormenores de la traducción, hemos elegido tres aspectos que nos parecen muy importantes a la hora de examinar el texto de partida y por supuesto la traducción.<sup>62</sup> El primero atañe al estilo de Montalbán, bien estudiado por Profeti,<sup>63</sup> que se caracteriza por la insistencia en las recurrencias, en el uso extremado de paralelismos y también en la metáfora, que «*si impossessa dell'espressione e Montalbán continua a tessere il suo prezioso arazzo scegliendo una tavolozza di raffinatezza convenzionale: coral, claveles, cristal*».<sup>64</sup> En la pieza *No hay vida como la honra* se reconocen todos estos rasgos, y sobre todo el último, es decir, la frecuencia de las metáforas. En el primer parlamento en el que Carlos da cuenta de su historia a don Fernando, el estilo de Montalbán sube a su acostumbrada nota, llegando a su cumbre en la descripción de la amada y del contexto bucólico en que se produce el accidente que causará su encuentro y subsiguiente relación. A la amada se le antoja «bajar una tarde al soto, / a enamorar a sus ninfas / o a dar nieve a sus arroyos» (p. 163, vv. 178-180), versos que el traductor explica para que la metáfora quede bien clara: «Una notte prese a lei vaghezza di fare una gita al bosco, non so se per eccitar l'ammirazione dellle ninfe, o per destar colle sue nevi invidia ai cristalli del fonte» (p. 70). Mientras que cuando el lenguaje se hace quizás difícil de comprender y traducir, exactamente allá donde en Montalbán el estilo se une «al geniale colpo d'ala della fantasia associativa della metafora»,<sup>65</sup> el traductor omite por completo el pasaje:

[...] que aun el recato,  
que hasta allí fue melindroso,  
dicen que enseñó al cristal,  
por no decir a mis ojos,  
de la columna de seda,

<sup>62</sup> Habría que destacar también un uso frecuente de intertextos sobre todo propios: véase por ejemplo la protagonista que canta en la primera jornada unos versos dedicados a la historia de amor de Olimpa y Vireno, protagonistas de la comedia homónima del mismo dramaturgo, guiño que no se le podía escapar a los espectadores españoles (*ibidem*, p. 141 – p. 77).

<sup>63</sup> Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Giardini, Ghez-zano (Pisa), 1970, p. 141ss.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 144.

no sé qué seda con oro (p. 134, vv. 227-32).

En segundo lugar anotamos como la tendencia a largos parlamentos, tan característica de las piezas barrocas, destaca también en el teatro de Montalbán y en esta pieza en concreto. En el tercer acto encontramos uno de los parlamentos más largos de Carlos, quien relata al virrey una vez más su historia antes de entregarse a la justicia para que el premio por su captura sea entregado a Leonor. Esta vive en estrechez desde que hubo de exiliarse por haber matado al conde quien, entrando en su habitación haciéndose pasar por Carlos, había atentado contra su honor. El hecho había causado también la muerte por dolor del padre de la protagonista. El parlamento ocupa 220 versos (pp. 186-188, vv. 2372-2592) y se concluye con estos tres versos que denotan la importancia de toda la escena:

Que para un hombre de bien,  
que hace estimación heroica  
de la honra que profesa,  
no hay vida como la honra (vv. 2589-92).

Si la condensación reina soberana al traducir todo el parlamento, hay que comentar en detalle una secuencia de veinte versos (2426-2445) en la que se elige una condensación excesiva, hasta el punto que queda la frase «Stetti colà dieci mesi, ponendomi al coperto dall'intemperie entro il cavo d'un pino, e cacciando le svelte lepri o il timido coniglio per satollar la mia fame» (p. 112). Anotamos además que la práctica de la condensación se aprecia también en el parlamento de Leonor (p. 185, vv. 2616 y ss.) (p. 114) donde podríamos hablar más bien de *reductio*. Quizás no nos sorprenda que en esos casos en los que los parlamentos presentan un lenguaje ágil y fácil, la traducción sea más fiel. Pensemos en el caso del cuento que Tristán relata en el tercer acto (p. 184, vv. 2123 y ss.) y que propone el cuento folklórico del hombre que fue a pedir un milagro para sanar de un ojo y se le cegó también el otro y el dolor fue tanto que pidió que se le restituyese por lo menos el ojo sano y así fue como el milagro se cumplió en devolverle su ojo sano.<sup>66</sup> Pues la anécdota, relatada en el original con estilo escueto, se traduce puntualmente, sin que falte detalle (p. 107).

<sup>66</sup> Véase para este cuento: M. Chevalier, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1999, p. 60.

En tercer lugar vamos a comentar el problema que representa para el traductor el hecho de que el gracioso Tristán tenga un papel de co-protagonismo con su amo y de que llegue a adquirir momentos de protagonismo absoluto gracias a sus comentarios meta-teatrales que llamarían en seguida la atención de todo tipo de público. Ya ha sido subrayado por la crítica como a menudo en las traducciones italianas, los personajes cómicos sufren una metamorfosis que conlleva por un lado un cambio lingüístico pero sobre todo la eliminación de enteras escenas.<sup>67</sup> Así es como Tristán, el gracioso de esta pieza, pierde parcialmente su papel. En una de las escenas más importantes, y divertidas, de toda la pieza, se omite el contrapunto que hace Tristán a su amo que está hablando con Leonor y que debería causar, gracias a la gestualidad del gracioso, gran risa en el público como se deduce de toda la escena metateatral que presenta el texto español: si por juramento Carlos no le puede confiar sus sentimientos a Leonor, Tristán sugiere que se vuelva hacia la pared y se lo confíe a él o a la criada Inés mientras sugiere a la amada «en oyendo el papel, / danos pan, y callejuela» (p. 173, vv. 1144-1149). Carlos sigue el consejo y mientras denuncia su amor, Tristán recita una graciosa esticomitia:

CARLOS	[...]
	si en efecto te adoré.
TRISTÁN	Mucho fue con esta cara.
CARLOS	Y si sabes que después...
TRISTÁN	Esto huele a chamusquina.
CARLOS	De tu hermosura gocé.
TRISTÁN	Sería lampiño entonces.

Queda claro que, ya que Carlos se dirige ‘oficialmente’ a él, se está produciendo una escena de amor homosexual, tanto que Tristán lo ve peligroso y le pide a Inés que se cambie de lugar para estar ella contra la pared, a no ser que su amo no crea «que soy Sibila barbada, / y tan macho como él» (p. 173, vv. 1160-61). En el parlamento de Carlos que sigue, sale a luz una vez más el estilo

---

<sup>67</sup> Véase a este propósito, entre otros, los estudios de E. Marcello, *Appunti sulla fortuna del teatro spagnolo in Italia*, *Il maritarsi per vendetta di G. A. Cicognini*, en J. Espinosa Carbonell (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, Universitat de València, Valencia 1998, pp. 399-406 y Ead., *La recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones*, «Lectura y signo», 2 (2007), pp. 175-90.



florido de Montalbán con el recurso a sus habituales metáforas,<sup>68</sup> y el traductor se decide por la aclaración:

Y tú, torciendo las manos,  
vuelto en nieve el rosicler,  
[...]  
quedándote como arroyo,  
a quien el hielo tal vez  
embargó todo el aljófár,  
haciendo a medio correr,  
que fuese plata labrada (p. 174, vv. 1193-1205).

La explicación, más bien que traducción de La Cecilia es la siguiente: «e tu torcendo le mani, cangiando in neve le rosee guancie, [...] rimarrai là immobile ed agghiacciata siccome un ruscello cui il freddo impedisce all'onde d'argento di svolgere il suo corso» (p. 90).

Dentro de los varios ejemplos que podríamos alegar para esta reducción del papel del gracioso en la traducción, he decidido citar tan sólo uno más ya que se trata justo del cierre de la obra cuando Tristán gasta su último chiste al público saltándose la regla de concluir con el título de la pieza:

TRISTÁN [...]   
Y aquí tiene fin la historia  
del marido más honrado (p. 189).

Pero en seguida la pareja de protagonistas le corrigen:

LEONOR No se llama de esa forma.  
TRISTÁN Pues, ¿cómo?  
CARLOS Yo lo diré:  
No hay vida como la honra (p. 189).

En la traducción encontramos tan sólo: «E così finirà la storia del più onorato de' mariti» (p. 114), disminuyendo una vez más el guiño de ojo de Tristán a 'su' público.

---

<sup>68</sup> «Nieve, rosicler, arroyo, hielo, aljófár». Véase para el uso de estas metáforas Profeti, *Montalbán: un commediografo*, y mi artículo *La fama en la parodia*, en prensa.

No es equivocado afirmar que Montalbán tuvo siempre bien presente al público, tanto incluyéndolo en sus obras, pensemos en los protagonistas del *Para Todos*, como en la operación de propaganda de los libros de su padre. Como observa Anne Cayuela en el estudio dedicado a Alonso Pérez, si éste fue seguramente muy importante en la carrera de su hijo, nuestro autor «le corresponde poniendo su pluma al servicio de los intereses comerciales de su padre»,<sup>69</sup> llegando a ser de hecho su mejor «agente comercial»<sup>70</sup> al utilizar el paratexto de sus obras pero sobre todos los numerosos prólogos a obras ajenas para anunciar las nuevas publicaciones salidas a la calle en la tienda de su padre. Las mejores pruebas de esta actividad son sin duda las dos listas que incluye al final del *Para Todos*, el *Índice o catálogo de todos los pontífices, cardenales, arzobispos, escritores de libros, predicadores, poetas y varones ilustres en todo género de letras, que ha tenido y tiene la insigne Villa de Madrid, reconocidos por hijos verdaderamente suyos* y su *Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente*.<sup>71</sup> Casi veinte páginas de nombres que representan «la propaganda y el mercado de cultura dirigido a un público amplio, el consumo y la idea de literatura para todos enfatizado desde el título del libro».<sup>72</sup>

Como hemos podido ver, el público no tardó en demostrarse entusiasta de sus obras. Al hacerlo indujo a muchas compañías coetáneas y posteriores a introducir las piezas de Montalbán en su repertorio. El proceso se extendió a otros autores que avalaron su éxito a través de las reescrituras paródicas,<sup>73</sup> de las traducciones a otros idiomas y de la trasposición musical. Gracias al fondo de la Biblioteca Histórica tenemos prueba, entre otros casos, de la música que Blas de Laserna compuso a partir de los textos de Montalbán, hacia 1770, para *Los amantes de Teruel*<sup>74</sup> y un decenio más

---

<sup>69</sup> A. Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid 2005, p. 65.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Juan Pérez de Montalbán, *Índice de los ingenios de Madrid*, ed. de M. G. Profeti, «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», 18 (1981), pp. 535-88.

<sup>72</sup> E. Rodríguez Cepeda, F. Vivar, *Quevedo en el espectro de El diablo cojuelo de Luis Vélez (la clave del Para Todos de Pérez de Montalbán)*, «Edad de Oro», 17 (1998), p. 172.

<sup>73</sup> Demattè, *La fama en la parodia*.

<sup>74</sup> Se trata de la Partitura con signatura Mus 2-5 de la Biblioteca Histórica.

tarde para *El Sansón*.<sup>75</sup> Pero éste es ya otro capítulo que queda para investigaciones futuras.

---

<sup>75</sup> *Música en la comedia de El Sansón* [Música manuscrita] / de Blas de Laserna; [texto de Sebastián Vázquez], [1781] en el Archivo de música de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral de la Biblioteca Histórica.

MARCELLA TRAMBAIOLI

LA RESEMANTIZACIÓN EN LAS TABLAS DE UN EPISODIO  
DEL *FURIOSO*: EL PASTORAL ALBERGUE

En el canto XIX del *Orlando furioso* la voz presentativa narra cómo Angélica, tras curar las heridas de Medoro con unas hierbas, se prenda del joven moro, dando cuenta con maliciosa sobriedad de la celebración de las nupcias en el humilde albergue del pastor.<sup>1</sup> Al final del canto XXIII, Orlando llega a la morada campestre que ha sido teatro de los amores de la princesa del Catay y del joven soldado africano, y gracias a las inscripciones que aquéllos han dejado en los árboles y en la misma cabaña,<sup>2</sup> llega a conocer su desdicha, perdiendo el juicio.<sup>3</sup>

Éste, que constituye idealmente el centro narrativo del poema, va a ser uno de los núcleos diegéticos de la obra ariostesca más elaborados por los escritores españoles,<sup>4</sup> y, como es de esperar, resulta especialmente fértil en la producción literaria destinada a la

---

<sup>1</sup> «Fêrsi le nozze sotto all'umil tetto / le più solenni che vi potean farsi; / e più d'un mese poi stêro a diletto / i duo tranquili amanti a ricrearsi» (*Orlando Furioso*, edición bilingüe de C. Segre y M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz, Cátedra, Letras Universales, Barcelona 2002, tomo I, p. 1210, octava 34).

<sup>2</sup> «-Liete piante, verdi erbe, limpide acque, / spelunca opaca e di fredde ombre grata, / dove la bella Angélica che nacque / di Galafrón, da molti invano amata, / spesso ne le mie braccia nuda giacque...» (pp. 1496-98, octava 108).

<sup>3</sup> «Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo / a volo alzar fe' le minute schegge. / Infelice quell'antro, et ogni stelo / In cui Medoro e Angelica si legge! / Così restar quel dì, ch'ombra né gielo / a pastor mai non daran più, né a gregge: / e quella fonte, già sì chiara e pura, / da cotanta ira fu poco sicura» (p. 1510, octava 130).

<sup>4</sup> M. Chevalier, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid 1968, p. 28, hace hincapié en que «el tema predilecto de la generación de 1580, [es] el de Angélica y Medoro. Los amores de la princesa y del moro vuelven de modo constante en las colecciones manuscritas e impresas».

diversión cortesana. Según he tenido ocasión de apuntar en otro lugar: «el motivo del pastoral albergue funciona como síntesis del mundo caballeresco y de la refinada Arcadia, los referentes literarios que, junto con la mitología clásica, constituyen el terreno privilegiado de la cultura cortés de los salones».<sup>5</sup>

En España, por lo general, los poetas tratan este episodio con una actitud relacionada con la línea interpretativa moralizante ya desarrollada en Italia, entre otros, por Aretino, Brusantini y Dolce, mostrando desprecio hacia Medoro por su origen humilde y connotando a Angélica con rasgos negativos. Es lo que hacen, por ejemplo, Garrido de Villena y Barahona de Soto en ámbito poético, respectivamente en el *Roncesvalles*<sup>6</sup> y en *Las lágrimas de Angélica*,<sup>7</sup> y Cervantes tanto en el *Quijote* como en el teatro. Pero tendremos ocasión de volver al alcalaíno más adelante. De manera sugerente Aldo Ruffinatto ha identificado esta caracterización del personaje como la:

---

<sup>5</sup> M. Trambaioli, *El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de Los celos de Rodamonte)*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», 7 (2004), p. 313.

<sup>6</sup> Cfr. A. Ruffinatto, *Las edades de Angélica*, en J. M. Martín Morán (ed.), *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, Edizioni Mercurio, Vercelli 2008, p. 169: «En el mismo año de 1555, Garrido de Villena publica en Valencia su *Roncesvalles*, un poema en que Boiardo y Ariosto se combinan con Vincenzo Brusantini, autor de la *Angelica innamorata* (1553), para abrir el camino a una composición que respetando el canon de Ferrara [...] introduce la epopeya hispánica en el mundo ariostesco y expresa en tierra española la condena de Angélica por su actitud extraña a los códigos de la épica y de las caballerías».

<sup>7</sup> Cfr. J. Lara Garrido, «Introducción» a su edición de *Las lágrimas de Angélica*, Cátedra, Madrid 1981, pp. 49-50: «Frente a la prostitución ideada por Brusantini, el castigo y la penitencia proyectados por Barahona permitían la regeneración moral del personaje. Con la fuga ascética y el repudio de la sensualidad a la que ha servido con su poder maléfico, Angélica completaba el ciclo ejemplar que adecua el mundo poemático y la extraliteralidad [*sic*] alegorizante»; Ruffinatto, *Las edades de Angélica*, p. 172: «el andaluz Luis Barahona de Soto, reanudando el tema de la tercera edad de Angélica, compone las *Lágrimas de Angélica* (Granada 1586), poema que se inserta en la veta anti-angélica, estrenada, como ya vimos, por Ludovico Dolce con su *Primo libro di Sarpante* (1536) y continuada por Aretino con sus dos cantos de las *Lagrimae d'Angelica* (1538) y por Brusantini con *L'Angelica innamorata* (1550). [...] sirviéndose de un personaje de su poema (Organda en conversación con Libocleo), Barahona de Soto expresa el consabido juicio negativo sobre su altivez y supuesta arrogancia».

«tercera edad de Angélica», cuya nueva dimensión arranca del juicio severo sobre la reina del Catay que Ludovico Dolce expresó en su alegoría para el canto XIX del *Furioso*, achacándole principalmente la responsabilidad de haber despreciado a los más nobles caballeros para conformarse con un soldado humilde y desconocido como Medoro. Es decir, quebrantando las leyes o, si se prefiere, los códigos de las caballerías y ofendiendo los principios básicos del «decoro».<sup>8</sup>

El joven Lope, junto con Virués, es el primer dramaturgo español que elabora dramáticamente las aventuras de los caballeros y damas del ferrarés,<sup>9</sup> y es el autor que mayormente se inspira en el episodio del pastoral albergue, introduciendo en el teatro el tema de la locura amorosa,<sup>10</sup> que se convierte en un leitmotiv obsesivo de su escritura.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Ruffinatto, *Las edades de Angélica*, p. 170; según el estudioso piamontés, la primera edad es la de su nacimiento poético en las octavas del *Innamorato* de Boiardo, donde Angélica «se muestra embrujadora, intrigante, superba, incapaz de sentir el deseo sexual» (p. 160); la segunda edad corresponde a la transformación del personaje en «una mujer “fugitiva” cuyo principal deseo es el de un amor sencillo, tierno, más pastoril que caballeresco, para regresar con él al reino tranquilo y espléndido de su padre Galafrón» (p. 166), metamorfosis operada por Ariosto en el *Furioso*.

<sup>9</sup> Virués elabora en su tragedia *La infelice Marcela* el episodio de los amores desgraciados de Isabella y Zerbino, otro de los núcleos narrativos que más inspiran a los escritores españoles; cfr. T. Ferrer Valls, *Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega*, en *XXVIII Convegno Internazionale: Romanesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '400 e '500* (Roma, 7-10 de octubre), Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 2005, pp. 319-42.

<sup>10</sup> M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Bordeaux 1966, pp. 410, 418-19.

<sup>11</sup> Cfr. F. Vigier, *Folie et exclusion dans les “comedias” de Lope de Vega*, en A. Redondo (ed.), *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles). Idéologie et discours. Colloque International* (Sorbonne, 13-15 de mayo de 1982), Publications de la Sorbonne, París 1983, pp. 239-55; D. L. Heiple, *Lope furioso*, «The Modern Language Review», 83, n. 3 (1988), pp. 602-11; B. Morros Mestres, *La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope*, «Anuario Lope de Vega», IV (1998), pp. 208-52; J. Thacker, *La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega*, en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2004, vol. II, pp. 1717-29.

Con todo, no será en las tablas que el episodio del pastoral albergue recibirá su más logrado tratamiento en lengua castellana. Todos concuerdan en que la interpretación magistral de estas octavas ariostescas se realiza en el ámbito del romancero con el homónimo poema de Góngora. Dicho romance llega a tener tanto éxito que posteriormente se convierte en la fuente primaria de varias reescrituras ajenas, poéticas y teatrales, desplazando el texto italiano.<sup>12</sup>

En definitiva, nos encontramos ante una cadena de resemantizaciones literarias que, por un lado, se aprovechan de la constante contaminación entre poesía, sobre todo el romancero, y teatro barroco, ya que temas, situaciones y personajes se vierten de un género a otro.<sup>13</sup> Veamos, pues, cómo este motivo se resemantiza en la comedia nueva, teniendo en cuenta que su elaboración se va ajustando a los cambios estéticos e ideológicos que se producen a lo largo del Siglo de Oro.

No se ha aclarado todavía si Lope de Vega es el autor de uno de los muchos romances sobre el motivo de «Angélica se enamora de Medoro», tal como se podría inferir de un fragmento de un texto teatral, *Un pastoral albergue*, en el cual me detendré más adelante, pero es cierto que el joven escritor madrileño aprovecha el episodio en dos piezas, *Los celos de Rodamonte* y *Angélica en el Catay*; ambas se relacionan con la práctica escénica cortesana,<sup>14</sup> y forman

<sup>12</sup> Sobre el éxito de esta composición, véase J. B. Ayalde-Arce, *Tirso y el romance de Angélica y Medoro*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 2 (1948), pp. 275-81; Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, pp. 425-26, y *Los temas ariostescos*, pp. 306-309.

<sup>13</sup> Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, p. 407: «dans *El valor de las mujeres*, pièce écrite entre 1613 et 1618, Roger, dont les origines récentes étaient connues de tous, apparaît aux côtés de Gaiferos, Caláinos, Olivier et Roland, personnages créés ou adoptés de longue date par le *romancero* espagnol. Par un mouvement symétrique, des héros du *romancero* s'introduisent dans les *comedias* inspirées de l'Arioste: on retrouve Valdovinos, Carloto et Durandarte dans *Angélica en el Catay*».

<sup>14</sup> Sobre los numerosos elementos textuales de *Los celos* que remiten a la práctica escénica cortesana, véase Trambaioli, «El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca», pp. 305-307; en cuanto al destino escénico igualmente nobiliario de *Angélica en el Catay*, véase M. Trambaioli, *Prólogo*, a *Angélica en el Catay*, en *Comedias de Lope de Vega, Parte VIII*, Editorial Milenio-PROLOPE, Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, Llérida-Barcelona 2009, vol. III, pp. 1394-96.

parte, por ende, del repertorio de cámara del Fénix que es mucho más amplio de lo que se pensaba hasta hace poco.<sup>15</sup>

La intriga dramática de *Los celos de Rodamonte*, siendo una de las comedias lopescas más tempranas que se han conservado,<sup>16</sup> se construye con escaso sentido dramático, pareciéndose más bien a la tela de un poema narrativo al estilo del *Furioso*, enlazando varios hilos diegéticos;<sup>17</sup> a saber: el empeño de Mandricardo en vengar la muerte del padre Agricán, el amor baldío de Ferragut por Angélica, la locura de Rodamonte quien llega a descubrir la relación de Doralice y Mandricardo, y el amor correspondido de Bradamante y Rugero.

Aunque Angélica y Medoro no forman parte de las *dramatis personae*, el dramaturgo consigue aludir al motivo que nos ocupa en estas páginas con un juego de espejos diegéticos original. En la

<sup>15</sup> Cfr. M. Trambaioli, «*Aquí Senado se acaba...*»: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega, en G. Poggi, M. G. Profeti (ed.), *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo*. Atti del Seminario Internazionale (Firenze, 19-24 ottobre 2009), Alinea Editrice, Firenze 2011, pp. 185-98.

<sup>16</sup> R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Ed. Anaya, Madrid 1968, p. 140: «No empezamos a tener una documentación más segura de las primeras obras de Lope de Vega hasta finales de 1588»; Frolidi sigue mencionando justamente *Las ferias de Madrid* y *Los celos de Rodamonte* y concluye: «Es razonable pensar que las dos obras fueron escritas poco antes o poco después de su destierro de Madrid (1588) y que las entregara en exclusiva al amigo para su representación»; según Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, p. 411, «la pièce a été écrite à une époque où Lope résidait à Valence»; A. Castro y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reed. F. Lázaro Carreter, Anaya, Madrid 1969, p. 523, reconocen la siguiente noticia relativa a su puesta en escena: «Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, 1940, 31, dio a conocer un documento en que Gaspar de Porres autoriza a su colega Mateo de Salcedo para que represente en Granada, durante las fiestas navideñas de 1588, y hasta el 6 de enero de 1589, las comedias *Las ferias de Madrid* y *Los celos de Rodamonte*, cuyos derechos de representación poseía»; para un estado de la cuestión acerca de los datos relativos a la fecha de composición, véase Trambaioli, *El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca*, pp. 305-307.

<sup>17</sup> Cfr. J. Oleza, *La propuesta teatral del primer Lope de Vega*, «Cuadernos de Filología», 3, 1-2 (1981), p. 158: «[las obras] presentan una construcción deficiente del conflicto y una escasa articulación de sus historias múltiples»; p. 185: «En el primer Lope hay una primera fuente de catálisis en su indudable tendencia a multiplicar motivos, historias, situaciones diversas, en su tendencia a la dispersión, como si se sintiera obligado a atiborrar sus comedias de líneas paralelas e intersecantes».



II jornada, la princesa del Catay queda evocada en un monólogo de Ferragut, quien por la frustración amorosa la trata con desprecio, conforme a la interpretación negativa recordada,<sup>18</sup> y en el acto siguiente se alude repetidamente al paladín Orlando enloquecido. En concreto, Lisdano, tras narrar cómo acaba de escapar de la furia bestial del famoso caballero galo: «Orlando paladino, / [...] hecho loco, por el monte y selva, / sigue el furor de su fatal destino» (p. 290), resume las causas que han hecho perder la razón al mismo:

[...] en ciertos laureles vio a Medoro,  
retratado en los brazos de la bella,  
que es un dichoso cuanto humilde moro,  
pues sin merecimientos goza della.  
Dicen que vio al primero y al segundo,  
con él ella abrazada, y él con ella.  
[¿Qué envidiado será de todo el mundo!  
Sacó la espada y fue talando el monte,  
frenético, celoso e iracundo (p. 290).

El pastor Belardo se compadece de la mala suerte del paladín, compartiendo con Lisdano la interpretación negativa de las figuras de Angélica y Medoro.<sup>19</sup> De esta manera, Lope aprovecha el texto dramático para rememorar al público el modelo italiano que le sirve para dramatizar en la III jornada los amores de Doralice y Mandricardo, otra famosa pareja ariostesca. Así, pues, en la primera macrosecuencia del último acto, unos villanos hospedan en su aldea a dichos amantes. Belardo, que funciona claramente como *alter ego* del poeta, se emociona ante su encendida pasión, que resume con ecos del *Furioso*, porque le recuerda sus propios antiguos desvelos amorosos en términos que esbozan el llamado tema de *La Dorotea*:<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Cito por L. de Vega, *Los celos de Rodamonte*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIX, *Comedias novelescas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid 1970, [BAE, 234], p. 282: «Medoro te busque y cobre, / Angélica, porque lloro / que eres un falso tesoro; / tú lo volverás en cobre. / Mas no permitan los cielos / que te vea más presente; / que al estarlo es accidente / de pestilencia de celos».

<sup>19</sup> «[Pobre Orlando, de qué suerte / un vil esclavo, Medoro, / te va llevando a la muerte! / ¿Qué Angélica ha sido aquésta, / tan infame y deshonesto? / ¡Lámela el cielo demonio, / como darán testimonio / las vidas y honor que cuesta!» (p. 291).

<sup>20</sup> «Ya he sido esclavo de amor, / por rústico que me véis; / que en un tiempo fui querido, / fe mantuve y tuve fe, / olvidóme y olvidé, / aborrezco aborrecido. / Y así, con aquella gloria, / digo a veces mi razón; / que aunque

que como juntos coméis,  
juntos andáis y dormís  
y en sólo un cuerpo vivís,  
y sólo un alma tenéis,  
y como siempre en los brazos  
tenéis, señor, vuestra esposa,  
y ella os responde amorosa  
con algunos y más abrazos,  
mil memorias de mi gloria  
me habéis hecho recordar (p. 289).

Desde el principio, pues, el motivo del pastoral albergue se vincula a la exhibición de la autobiografía lopesca, que no es nada gratuita, sino finalizada a conformar en términos idealizados al personaje del autor con vistas a autopromocionarse ante los nobles.<sup>21</sup>

A continuación, Belardo ofrece hospitalidad también a Rodamonte en el mismo albergue que había cobijado a Mandricardo y Doralice, desencadenando su loca reacción; notemos que la frenética actuación del furioso personaje permite mostrar en el texto espectacular lo que sólo se había evocado poéticamente en relación con Orlando:

---

perdí la ocasión, / no he perdido la memoria» (p. 289); para un estado de la cuestión crítica sobre este tema autobiográfico de Lope, véase M. Trambaioli, *Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: Los ramilletes de Madrid. I. Análisis estructural*, en O. Gorsse y F. Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse* [Anejo de *Criticón*, 17], Presses Universitaires du Mirail, Conserjería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse 2006, pp. 1037-48.

<sup>21</sup> Cfr. M. Trambaioli, *Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política*, en E. Borrego Gutiérrez, C. Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro (GLESOC, Universidad Complutense de Madrid, 17-18 diciembre de 2007)*, Visor Libros, Madrid 2009, pp. 167-91; Ead., *Lope de Vega y la casa de Moncada*, «*Criticón*», 106 (2009), pp. 5-44; Ead., *Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope cortesano*, «*Bulletin of Hispanic Studies*», vol. 87, n. 7 (2010), pp. 755-72; Ead., *Lope de Vega pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesanas*, en I. Osuna, E. Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro (II Seminario GLESOC, Universidad Complutense de Madrid, 27-28 de octubre de 2009)*, Visor Libros, Madrid 2010, pp. 537-62; Ead., «*Aquí Senado se acaba...: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega*», pp. 185-98.

¡Oh fiera casa, de demonios llena!  
 Desde el cimientto al techo  
 serás, por el cimientto derribada.  
 [...]

¡Oh malditas paredes,  
 alcahuetas famosas, que nacisteis  
 para ganar mercedes  
 del dueño infame de quien hechas fuisteis,  
 de aquella mi enemiga  
 por cuya causa el cielo me fatiga! (p. 293).

Adviértase que, de manera implícita, o, mejor dicho, a nivel metaliterario, las quejas de Rodamonte expresan las propias lamentaciones de Belardo evocando su propia desilusión amorosa. También, es preciso subrayar que, con respecto al modelo, los personajes lopescos enloquecen en el acto, nada más leer las inscripciones, sin pasar por los altibajos de la depresión melancólica tan bien descritos en las octavas ariostescas.

En *Angélica en el Catay*, otra comedia del Lope temprano, pero posterior a *Los celos*,<sup>22</sup> el episodio del pastoral albergue recibe un tratamiento central, volviendo a vincularse a sus protagonistas originales. Según he apuntado en el «Prólogo» a mi edición de la obra:

Con respecto a *Los celos de Rodamonte*, esta pieza resulta ser complementaria porque los episodios que aquí se desarrollan, respectivamente el primero y el segundo, allá se narran, y el que constituye el eje dramático de aquella, los amores de Mandricardo y Doralice con la locura del celoso Rodamonte, en *An-*

<sup>22</sup> Acerca de la datación de esta pieza, véase el *Prólogo* a mi citada edición, p. 1389: «*Angélica en el Catay*, comedia que pertenece a la época juvenil del poeta, se halla citada en la primera lista del *Peregrino en su Patria* (1604) y, según hipotetizan Rennert y Castro, “debió ser escrita poco antes de esa fecha”. G. Morley y C. Bruerton la datan entre 1599 y 1603 (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. cast. revisada por Morley, Gredos, Madrid 1968, p. 50), año de la dedicatoria de la novela bizantina de Lope. El *terminus a quo* está relacionado con la aparición de Lucinda en el universo literario del Fénix. En efecto, en la pieza Belardo es el suegro de una villana con este nombre. No obstante, la mención en el v. 2127 del “albano león” como posible referencia encomiástica al duque de Alba, podría quizás hacer adelantar la fecha de composición, al menos de una primera redacción, al período 1590-1595 en que Lope estuvo a su servicio. Desde luego, la obra, que no nos ha llegado en un autógrafo del poeta, puede perfectamente ser el resultado de sucesivas manipulaciones textuales que den cuenta de todas estas referencias distintas».

*géllica* se reduce a la narración de Celindo y a la aparición de la pareja como personajes secundarios (p. 1390).

Pese al enredo tan disperso y narrativo como el de *Los celos*,<sup>23</sup> la figura de Angélica consigue ocupar un lugar predominante, connotándose en términos positivos como una mujer fuerte y sensual a la vez, decidida a reivindicar su derecho a amar al hombre del cual se ha enamorado al igual que muchas heroínas capaces de autodeterminarse en el espacio ficcional del teatro. Ciertamente es que esta clase de damas progresivamente se moverá sólo en el espacio cerrado de la casa paterna en la comedia cómica de ambientación urbana, perdiendo su carga transgresiva inicial.<sup>24</sup>

En este sentido resulta diametral a la Angélica pérfida y caprichosa evocada en el texto poético de la comedia anterior, que, según la recordada definición de Ruffinatto,<sup>25</sup> pertenece a la tercera edad del personaje. También, rechazando a los Pares de Francia para juntarse con un pobre soldado, muestra ser antitética con respecto a Dorotea, representando para el Lope-Belardo una suerte de

<sup>23</sup> Según Ruffinatto, *Las edades de Angélica*, p. 180: «las aventuras de Angélica y Medoro en la comedia lopesca *Angélica en el Catay* [...] reflejan con mayor exactitud las del *Roncesvalles* de Garrido de Villena que las cantadas por Ariosto en su poema».

<sup>24</sup> Cfr. S. Arata, *Casa de muñeca*, en F. Antonucci, L. Arata y M.<sup>a</sup> del Valle Ojeda (eds.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Edizioni ETS, Pisa 2002, pp. 201-202: «el triunfo del espacio interior, que se va imponiendo a lo largo del siglo XVII, se traduce esencialmente en el triunfo de un espacio sobre los demás: el de la *casa de la dama*, que con el pasar de los años se transforma en el espacio por excelencia de la comedia urbana, en detrimento, por un lado, de los espacios exteriores (que sin embargo nunca llegan a desaparecer del todo) y, por otro, de los espacios interiores alternativos, algunos de los cuales serán desterrados por completo de la topografía cómica»; según D. Gavela, *Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope*, en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, G. Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española, Actas de las II Jornadas de teatro clásico* (Toledo, 14-16 de noviembre de 2003), Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro 2005, p. 315, la tendencia a reducir las escenas exteriores es «directamente proporcional al protagonismo que va adquiriendo la dama principal».

<sup>25</sup> Ruffinatto, *Las edades de Angélica*, p. 178: «la imagen que de Angélica nos ofrece Lope sigue siendo involucrada en la veta antiangélica [...] es decir la imagen de una mujer rebelde, insensible a los ruegos de los muchos caballeros que de ella se habían enamorado y constante en su apasionamiento por el «mozo oscuro sarracino». Una mujer que hace falta someter a toda una serie de pruebas para que descuente la pena de su locura».

necesario contrapunto literario. Finalmente, su actitud basada en la autenticidad del sentimiento amoroso, que induce a pasar por alto las jerarquías sociales, remite a nivel metateatral a una preocupación muy personal del propio autor quien, sobre todo en la primera etapa de su carrera artística, se empeña en exaltar figuras que contradicen la idea de la honra y de la rigidez estamental de la aristocracia coetánea; pensemos tan sólo en su elaboración del personaje de Bernardo del Carpio, hijo natural de una infanta y de un noble, con finalidades de autopromoción.<sup>26</sup>

Pues bien, en el acto I, Carlos se encarga de dar voz a la siniestra caracterización de la Angélica interpretada a la luz moralizadora:

¿Una mora africana peregrina?  
 ¿Una virgen doncella entre soldados?  
 ¿Una hechicera, de nombrarla indigna,  
 rémora de varones esforzados,  
 tal que invisible dicen que camina  
 y que tiene los campos abrasados  
 de veneno y conjuros? ¡Qué vergüenza  
 que una mujer a tales hombres venza! (p. 1410, vv. 200-206)

Ante semejantes insultos y acusaciones, la propia princesa contesta, invirtiendo la perspectiva del emperador: no se pueden achacar a su belleza los fallos y debilidades del «vil escuadrón antojadizo» (v. 228) al cual reduce los Pares de Francia, considerando, además, que ella siempre se ha mostrado ajena a la pasión amorosa: «[...] ningún mortal nacido / se alabará que amor le tuve o tengo» (vv. 245-46).

En el II acto, viendo a Medoro, la Bella se convierte súbitamente en mujer enamorada: «¡Qué rostro, qué dulces quejas, / qué sangre, qué boca hermosa!» (p. 1444, vv. 1200-1201), y con la ayuda de unos villanos, entre los cuales aquí también destaca Belardo,<sup>27</sup> lleva al joven a la aldea para curarle. En la composición

<sup>26</sup> Cfr. M. Trambaioli, *Bernardo del Carpio y los comienzos de la autopromoción del joven Lope de Vega*, en prensa.

<sup>27</sup> También en esta comedia, Belardo se hace intérprete de la visión moralizante que condena a Angélica, si bien lo hace con unos tonos rústicos y festivos que se alejan de los de pastor fino que el mismo personaje utiliza en *Los celos*: «¡Voto al sol de Dios, / que huelgo de haberos vido, / porque sos tan ruin mujer / que a nadie queréis querer! / ¿Pensaisos quedar machorra?» (p. 1447, vv. 1283-87).

del episodio del pastoral albergue, cuyo espacio dramático coincide otra vez con la cabaña del *alter ego* autorial, Lope se autorecribe, aprovechando versos y elementos que ya había conformado en *Los celos*. Por ejemplo, Medoro subraya que «De los dos / quiere amor un cuerpo hacer» (vv. 1296-97), con ecos de un verso incrustado en un parlamento citado del Belardo de la comedia anterior («y en sólo un cuerpo vivís»).

Más adelante, los villanos Alfeo y Rufino comentan la estancia regalada de los dos amantes en la aldea con tonos jocosos que sirven para crear un contrapunto burlesco con la lírica intervención de los dos protagonistas que van a aparecer en el tablado a continuación:

Alfeo           ¿Hay tórtolas, hay palomos  
                  que hagan tantos excesos?  
                  Yo pienso, ¡por Dios!, que a besos  
                  de aguileños se hallen romos.  
                  Todo es decirse dulzuras  
                  y enamorar con requiebros  
                  hasta las aguas y enebros  
                  y aun hasta las piedras duras. (p. 1455, vv. 1511-18)

Cuando por fin la pareja ocupa el escenario, Angélica invita a Medoro a escribir en la corteza de los árboles su dicha, para testimoniar el triunfo del amor sobre las riquezas materiales y las jerarquías nobiliarias, de acuerdo con la fórmula virgiliana del *Omnia vincit amor* y con las subyacentes instancias autoriales:

Por la historia del desdén  
con que desprecié mil reyes,  
ensalza de amor las leyes  
con este triunfo también.  
Di que fui un monte de mármol,  
que tuve un alma de hielo;  
di que fui rayo del cielo  
sin perdonar lauro, ni árbol.  
Di que tuve el gran tesoro  
del mundo puesto a mis pies  
y que a los tuyos después  
rendida estuve, Medoro (pp. 1457-58, vv. 1591-1602).

La microsecuencia dramática que pone en escena la pasión erótica de Angélica y Medoro permite a Lope lucir todas las potencialidades de su pluma lírica para decir lo que a Ariosto le había que-

dado discretamente en el tintero, al punto que el culmen del fragmento es la encendida declaración amorosa de la princesa: «Mujer que quiere de veras / toda se entrega en un día» (p. 1459, vv. 1661-62).

A finales de la jornada, cuando ya los amantes han dejado su rústico nido de amor, llega a la aldea Roldán, y lee en los árboles las inscripciones dando cuenta de su intimidad, las cuales, para homenajear el texto ariostesco, están compuestas en octavas reales:

Fuentes, aguas y hierbas deste coro,  
de amor testigos, cueva y sombra helada,  
aquí gozó de Angélica y Medoro,  
hija de Galafión, en vano amada;  
aquí desnuda entre sus hebras de oro  
la tuvo tierna, alegre y regalada [...]» (p. 1463, vv. 1762ss.)

Conforme al paradigma del *Furioso* que, como queda dicho, Lope ya ha convertido en un motivo poético propio, el paladín enloquece y arrasa las humildes cabañas de los villanos, ensañándose especialmente contra el albergue que ha dado cobijo a los protagonistas, con ecos del destrozo que acomete Rostubaldo en *Los celos*:

¡Oh, vil casilla,  
alcagüete crüel!  
[...]  
¡Oh, fieras alamedas!  
¡Oh, rótulos infames y malditos! (p. 1469, vv. 1907-1908, 1922-23)

El texto dramático de *Angélica en el Catay* traduce, pues, en situaciones sensuales y actuaciones frenéticas el motivo narrativo discreto y alusivo del patrón italiano, adaptándolo al sentido poético y teatral del primer Lope. Bien mirado, la Angélica del Fénix, con su peculiar conformación y las proyecciones metaliterarias que la conciernen, constituye una etapa ulterior del desarrollo del personaje, totalmente *sui generis*, que el agudo ensayo de Ruffinatto no contempla.

Con todo, es en el poema narrativo de raigambre ariostesca, *La hermosura de Angélica* (1602), que esta inédita edad del personaje se cristaliza literariamente de forma rotunda, ya que detrás de la belleza de la princesa del Catay se ocultan en términos metapoéticos las figuras históricas de las mujeres que Lope ha amado en su

agitada juventud, hasta la fecha de publicación de la obra, es decir, Elena Osorio, Isabel de Urbina y Micaela de Luján. Recordemos también que dentro de la ficción, puesto que la Angélica protagonista de las octavas reales ya está casada con Medoro, el motivo del pastoral albergue, de forma análoga a lo que ocurre en *Los celos de Rodamonte*, se resemantiza en el núcleo narrativo correspondiente a otra pareja: la de Belcoraida, princesa de Granada, y Lisardo, hijo del rey de Vizcaya. De la mujer está enamorado en balde Carpanto, el cual, en el canto XVII, llegando a la humilde cabaña donde Belcoraida había pasado la noche tras naufragar en búsqueda de su amado Lisardo, a quien había curado de una herida con unas hierbas, llega a saber que había estado a punto de dar con ella. Al igual que Orlando, Carpanto lee los rótulos en los cuales la princesa había dejado constancia de su historia de amor, y se enfurece, entregándose a los consabidos excesos de la locura causada por los celos. Puede ser interesante notar de paso que en este fragmento poético Lope recupera, a su manera, la concisión y eficacia ariostescas, dejándose todos los pormenores en el tintero.<sup>28</sup>

Con *La hermosura de Angélica* se cierra un ciclo que supone una lectura o, mejor dicho, una explotación muy personal por parte de Lope de la materia del ferrarés que nos interesa, y de la misma – que, en definitiva, representa la cifra de su global interpretación del *Furioso* –<sup>29</sup> los enemigos del Fénix se burlan, disparando sus dardos satíricos más contundentes y/o, según los casos, proponiendo un modelo estético diametral.

Sabido es que Luis de Góngora escoge ambas modalidades; en primer lugar, se mofa de *La hermosura de Angélica* en unas composiciones burlescas – los sonetos «Hermano Lope, bórrame el soné», controvertido, y «“Aquí del Conde Claros”, dijo, y

<sup>28</sup> L. de Vega, *La hermosura de Angélica*, ed. M. Trambaioli, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main 2005, pp. 608-609: «Cuéntale que un mancebo en traje moro, / con un esclavo al parecer cristiano, / escondido el cabello en lazos de oro / y cubierto de un húngaro persiano, / en aposento indigno a su decoro / pasó la noche y que con blanca mano, / o fuese por cuidado o por antojo, / ofendió la pared de lápiz rojo. / Mira Carpanto la pared y viola / de arábigos caracteres borrada. / “Aquí”, dice el letrado “estuvo sola / la desdichada reina de Granada; / aquí el fuego de amor limpio acrisola / el oro de la fe bien empleada / en un cristiano que en valor te excede / todo lo vence Amor, todo lo puede» (vv. 185-200).

<sup>29</sup> Cfr. M. Trambaioli, *La hermosura de Angélica: cifra literaria en octavas reales del primer Lope de Vega*, en prensa.



luego» -;<sup>30</sup> pero, sobre todo, depara una lectura poética del motivo del pastoral albergue totalmente distinta a la del madrileño tanto por el tratamiento de la materia, como por la forma poética elegida. Según ha señalado con acierto Orozco Díaz, el cordobés no soporta que Lope intente sobresalir en esos géneros poéticos que él, con el talante aristocrático que le es propio, considera su exclusivo ámbito literario.<sup>31</sup> Al componer el romance «Un pastoral albergue», que remonta al mismo año de publicación de *La hermosura de Angélica*, lo que hace Góngora es demostrar que su pluma refinada es capaz de conseguir un resultado sublime echando mano de un género popular, si bien plegado a las idiosincrasias de su estilo culterano,<sup>32</sup> aseverando así, de forma implícita, que Lope, considerado por él un autor de la «aguachirle castellana», es incapaz de expresarse dignamente tanto en octavas reales,<sup>33</sup> como en el subgénero poético popular que le había garantizado los primeros éxitos literarios.

<sup>30</sup> L. de Góngora, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Clásicos Castalia, Madrid 1987, respectivamente, p. 266, v. 8: «y por ser mora, quemarás a Angé-», y p. 296, v. 7: «tres monjas con *La Angélica* locuaces».

<sup>31</sup> E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid 1973, p. 125: «La atención dispensada al aspecto del poeta lírico se explica; era el género en que don Luis sentía más de cerca que le pisaban su terreno».

<sup>32</sup> Cfr. G. Caravaggi, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Università di Pisa, Pisa 1974, p. 108: «in 136 versi si condensano [...] non solo i motivi più densi della favola ariostesca, ma anche tutti gli stilemi più cari alla sensibilità barocca, ormai insorgente: antitesi, parallelismi, allusioni e perifrasi, metafore e iperboli, cultismi sintattici e concettismi»; J. Lara Garrido, *Prolegómenos para una relectura desde el Furioso del Romance de Angélica y Medoro de Góngora*, en P. Tanganelli (ed.), *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: Traducción y recepción*, Universidad de Málaga, Málaga 2009, p. 51: «Ninguna de las innumerables réplicas que el *romanzo* del ferrarés originó en la Europa de los siglos XVI y XVII pudo [...] cumplir de forma tan plena sus objetivos pragmáticos y discursivos como el *Romance de Angélica y Medoro*. Por este solo poema Góngora merece ser considerado de forma absoluta como el “miglior plettro”. [...] Obra que cumple el prodigio de haber instaurado una modalidad de relato y un registro para los amores de la pareja ariostesca tan nuevos como capaces de trascender a través de los siglos su fundamentación misma en un poema épico culto».

<sup>33</sup> Cfr. R. Ball, *Poetic Imagination in Góngora's Romance Angélica y Medoro*, «Bulletin of Hispanic Studies», 57 (1980), p. 34: «his reaction to the *Angélica* is a radically different imitation of his own. [...] Góngora chooses the ballad as his vehicle for asserting superiority over Ariosto's and Lope's extended octavas».

Por su parte, Cervantes decide parodiar la Angélica lopesca – dentro de su ya complejo diálogo intertextual con las octavas de Ariosto –<sup>34</sup> determinando la entrada del personaje en la última edad de su existencia literaria, la del tratamiento grotesco que determina la muerte del mismo, para seguir utilizando el atinado marbete empleado por Ruffinatto, aunque, en mi perspectiva, ya no se trata de la cuarta edad, sino de la quinta. Ante todo, lo hace en el *Quijote*, donde no sólo ahonda en la caracterización degradada de la princesa del Catay y de Medoro,<sup>35</sup> sino que se niega a reconocer la aportación lopesca en el ámbito de la poesía narrativa, afirmando, por boca del caballero manchego, que «el gran cantor de su belleza» es el famoso Ariosto. No obstante, unos renglones más tarde, alude con sorna a que «otro famoso y único poeta castellano cantó su hermosura» (p. 638), burlándose de manera falsamente encubierta del madrileño.

Pero la operación paródica más compleja Cervantes la lleva a cabo en una pieza, *La casa de los celos*, cuyo título puede referirse perfectamente al pastoral albergue.<sup>36</sup> En otro lugar, he tenido la oportunidad de mostrar cómo dicho texto revela ser una proto-comedia burlesca, ya que su intrincado enredo parodia una serie de obras teatrales del Lope temprano, entre las cuales destaca precisamente *Angélica en el Catay*, además de reírse del afán del Fénix por literaturizar sus vivencias sentimentales, haciéndose personaje.<sup>37</sup> Es un hecho que la Angélica cervantina «es un personaje

<sup>34</sup> Cfr. A. Ruffinatto, «Io mi vanto di cantare alcune stanze dell'Ariosto». (*L'immenso potere creativo della parodia cervantina*), en *La tela di Ariosto*, pp. 101-15.

<sup>35</sup> M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona 1998, *II Parte*, I, p. 638: «Esa Angélica – respondió don Quijote –, señor cura, fue una doncella distraída, andariega y algo antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura: despreció mil señores, mil valientes y mil discretos, y contentóse con un pajecillo barbilucio, sin otra hacienda ni nombre que el que le pudo dar de agradecido la amistad que guardó a su amigo».

<sup>36</sup> Ruffinatto, «Las edades de Angélica», p. 183: «es justamente la comparación entre la Angélica del teatro lopesco (especialmente, la pieza que lleva el título de *Angélica en el Catay*) y la Angélica de la *Casa de los celos* cervantina, lo que nos permite descubrir el primer paso de la reina del Catay hacia su cuarta “edad”».

<sup>37</sup> M. Trambaioli, *Una protocomedia burlesca de Cervantes: La casa de los celos, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega*, en K. y E. Reichen-

opaco, una especie de títere utilizado, en primer lugar, por su padre para desafiar a los paladines franceses junto con su hermano, y, sucesivamente, por el mago Malgesí, quien aprovecha su imagen fingida para intentar desamorar a Reinaldos». <sup>38</sup> La diferencia con el personaje lopesco no podría ser más radical.

Con respecto al motivo que nos ocupa, la operación paródica cervantina estriba en una inversión que supone la total neutralización del núcleo diegético correspondiente: en el acto II, al igual que en las analizadas comedias de abolengo ariostesco del Fénix, Angélica pide amparo en una aldea a tres pastores, Lauso, Corinto y Clori, para salvarse de la persecución de Reinaldos, pero, puesto que Medoro no forma parte de las *dramatis personae*, no le espera ninguna luna de miel. De esta manera, el pastoral albergue, en lugar de ser un nido de amor, es un mero escondrijo donde la atemorizada princesa se refugia pidiendo socorro: «Llevadme a vuestras chozas, / mudadme este vestido; / amigos, escondedme» (p. 142). Por consiguiente, Roldán, pese a participar en la acción, no encarna aquí el motivo de la locura amorosa que no tiene razones para producirse.

Pero hay más, ya que como contrapunto burlesco la historia de amor se desarrolla entre los villanos en términos de amor interesado: Clori, portándose de forma antitética con respecto a la Angélica del Fénix, escoge al rico y simple Rústico, desechando a Lauro, pastor fino y por más señas poeta. Está claro que Cervantes se está mofando del tema de *La Dorotea*, que, por lo visto, se halla relacionado con la elaboración lopesca del motivo del pastoral albergue.

A la postre, según creo, la afirmación circunstancial de la Angélica de *La casa de los celos* – «¡Hoy acaba mi vida su jornada!» – <sup>39</sup> se puede leer en términos metaliterarios, puesto que tal como está caracterizada aquí es una figura que ha agotado prácticamente todas sus potencialidades.

Es difícil establecer la fecha de composición de la comedia cervantina, que muy probablemente forma parte de ese repertorio teatral que su autor nunca vio representado, pero, al ser posterior a las

---

berger (eds.), *Cervantes y su mundo*, Edition Reichenberger, Kassel 2004, vol. I, pp. 407-38.

<sup>38</sup> Trambaioli, *Una protocomedia burlesca de Cervantes*, p. 414.

<sup>39</sup> M. de Cervantes, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Planeta, Barcelona 1987, p. 142.

comedias de raigambre ariostesca de Lope, es casi a ciencia cierta de principios del siglo XVII.<sup>40</sup> Sea como fuere, esta obra ya despliega la tónica con la cual Angélica vuelve a subir a las tablas en la nueva centuria en una comedia que presenta unos problemas de atribución insolubles a la luz de los datos que poseemos. Se trata de *Un pastoral albergue*, pieza asignada sin fundamento a Lope de Vega o a distintas plumas. Al Fénix la atribuye un manuscrito pertenecido a Agustín Durán, y ahora conservado en la Biblioteca Nacional de España, que sirvió para su primera edición publicada en un volumen titulado *Comedias inéditas* (1873) de Lope de Vega. El manuscrito resulta redactado por diferentes manos y presenta en el I acto unas enmiendas que los editores decimonónicos, Sancho Rayón y el Marqués de la Fuensanta, habían supuesto ser del Fénix, hipótesis descartada por Paz y Meliá y Fichter.<sup>41</sup> Aquéllos se habían inclinado a pensar que se trataba de una comedia de consuno, en cuya composición tal vez pudo haber participado el propio Lope. Entre los raros hispanistas que han dedicado alguna atención a dicha obra, Menéndez Pelayo, Morley y Bruerton rechazan rotundamente la autoría lopesca; el primero por razones estilísticas,<sup>42</sup> los segundos por el análisis métrico.<sup>43</sup> El ilustre lopista santanderino, por otra parte, tampoco acepta la hipótesis de la colaboración dramática, recordando que «No tenemos noticia segura de más obra dramática escrita por Lope en colaboración que *La tercera Orden de San Francisco* en que le ayudó Montalbán. Para

<sup>40</sup> Cfr. Trambaioli, *Una protocomedia burlesca de Cervantes*, pp. 407-409.

<sup>41</sup> De la opinión del paleógrafo A. Paz y Meliá da cuenta M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre Lope de Vega, V, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Aldus, Santander 1949, p. 364; W. L. Fichter, en su reseña de la edición inglesa de *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, «Romanic Review», vol. 32, n. 2 (1942), p. 210, afirma: «The editors of the 1873 edition were mistaken in thinking the emendations in Act I of the MS copy to be in Lope's hand. Another reason, besides the versification, for doubting the attribution to Lope is that the style does not seem his».

<sup>42</sup> Menéndez Pelayo, *Estudios sobre Lope de Vega*, p. 366: «Toda la obra parece compuesta por un poeta culterano de los más furibundos».

<sup>43</sup> Morley, Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, p. 528: «Hay un pasaje de sil. 1º, y la forma tan rara de liras del Acto I no aparece en las comedias auténticas de Lope. Tal vez Lope escribió el Acto III y corrigió el Acto I; sin embargo, nada es seguro. No creemos que Lope escribiese esta comedia. Si compuso una parte de ella, no dejó impresa su marca en el porcentaje de red., las silvas o las liras».

Lope la colaboración tenía que ser un estorbo y no una ventaja».<sup>44</sup> Por el contrario, y sin ningún apoyo textual o documental, Blanca de los Ríos llega a suponer que la comedia es el resultado de la colaboración entre Lope, Tirso, Góngora y Calderón.<sup>45</sup> En algunos estudios panorámicos sobre la influencia del *Furioso* en España encontramos pareceres favorables a la autoría de Lope, pero, hay que reconocerlo, se basan más en prejuicios que en un estudio riguroso de la obra. Tal es el caso de Amos Parducci<sup>46</sup> y en tiempos más recientes de Oreste Macrí.<sup>47</sup> No obstante, el estudioso que más ha profundizado la presencia de las octavas ariostescas en las letras auriseculares, Maxime Chevalier, sigue compartiendo las dudas de Menéndez Pelayo y Morley y Bruerton, y, con respecto al año de

<sup>44</sup> Menéndez Pelayo, *Estudios sobre Lope de Vega*, p. 366; acerca de la escritura en colaboración de Lope, véase las más recientes contribuciones de A. Cassol, «Pájaros nuevos» y además colaboradores. *Lope frente a la escritura en colaboración*, en L. Gentilli, R. Londero (eds.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, Iberoamericana, Vervuert-Madrid-Frankfurt am Main 2011, pp. 59-72, y C. Dematté, *Entre ingenios anda el juego. Juan Pérez de Montalbán y las comedias en colaboración con Lope y Calderón. Notas acerca de Los terceros* de San Francisco, en A. Cassol, J. Matas Caballero (eds.), *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, Universidad de Valladolid, Valladolid en prensa.

<sup>45</sup> B. de los Ríos ofrece dicha evaluación empírica, sin apoyarse en ningún dato documental, en su *Preámbulo* a la comedia *Quien habló, pagó*, en *Obras dramáticas completas*, Aguilar, Madrid 1962, tomo II, pp. 513 y 519-22; en concreto defiende que Calderón escribió gran parte de la pieza, que Tirso colaboró y que Lope y Góngora no sólo serían los autores de los romances citados en el texto, sino que se unieron «por una vez para escribir de consuno» (p. 522); comparto el asombro de Chevalier ante semejante interpretación en *L'Arioste en Espagne*, p. 431: «on hésitera encore davantage à suivre Blanca de los Ríos, qui voyait dans *Un pastoral albergue* le fruit du travail commun de Lope, de Tirso, de Góngora et de Calderón».

<sup>46</sup> A. Parducci, *La fortuna dell'Orlando furioso nel teatro spagnolo*, Supplemento 26 del «Giornale Storico della Letteratura Italiana» (1937), pp. 95-96: «noi crediamo di aver reso verisimile, per non dir sicuro, che essa è opera giovanile del poeta»; este crítico se refiere a sus consideraciones previamente publicadas en *L'«Orlando Furioso» nel teatro di Lope de Vega*, «Archivum Romanicum. Nuova Rivista di Filologia Romanza», 17, n. 4 (1933), pp. 596-600.

<sup>47</sup> O. Macrí, *L'Ariosto e la letteratura spagnola*, en L. Dolfi (ed.), *Studi Ispanici*, Liguori Editore, Napoli 1996, vol. I, p. 69: «è un'altra rifusione ariostesca, spesso letterale, trattata da quel genio estroso, incondito e umorale».

composición, propone una fecha posterior a 1615-1620, basándose en los rasgos de estilo.<sup>48</sup>

Si es cierto que hablar de pruebas textuales siempre es atrevido, también es verdad que el tejido poético de esta comedia no presenta las típicas idiosincrasias, estilemas e imágenes de los versos lopescos.<sup>49</sup> Pero, aún más, es la conformación del tipo de Angélica que no comparte casi nada con el personaje del Fénix, tal como lo hemos delineado en las páginas anteriores.

Después de este largo preámbulo, necesario para enmarcar las peculiares características de esta obra prácticamente desconocida, veámos cómo se connota la protagonista de *Un pastoral albergue*, para luego detenernos en el tratamiento del episodio que da el título a la pieza.

En la microsecuencia de apertura, Angélica llega a las costas francesas, anunciándose como si fuera una hechicera, es decir, con tonos que recuerdan al personaje cervantino: «Sepa, soldados, Francia, que ha llegado / la circe del Catay a sus riberas».<sup>50</sup> Al mismo tiempo, parece recuperar la soberbia y arrogancia con que el Boiardo la había conformado en el *Innamorato*. Tras afirmar con tono de desafío «Matar con mi hermosura determino» (*ibidem*), estaría a punto de condenar a muerte al gracioso Peyrón porque no rinde homenaje a su hermosura, pero luego lo perdona y le encarga de llevar a París su retrato para que los Pares se enamoren de ella. En todo caso, diríase que la actitud de la princesa del Catay más que la de una bruja, de una meretriz o de una *belle dame sans merci* es la de una mujer determinada a castigar a los hombres por sus maldades hacia sus congéneres; hablando con Peyrón, se auto-define: «La venganza de todas las mujeres» (p. 201). Por lo que vale, es una afirmación, y no es la única, que podría hallarse per-

<sup>48</sup> Chevalier, en *L'Arioste en Espagne*, p. 431: «A en juger par le style dans lequel elle est écrite, elle ne doit guère être antérieure à 1615-1620 et serait plutôt postérieure à cette date».

<sup>49</sup> La mayoría de los nombres de los personajes secundarios (Peyrón, Anacarino, Osmir, Ardilán, Martinela) no aparece en el repertorio del TESO; sólo Guarino se halla en una comedia de Lope, *El desprecio agradecido*.

<sup>50</sup> Cito por *Un pastoral albergue*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIX, *Comedias novelescas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid 1970, p. 198; adviértase que la Angélica de Cervantes se ofrece realmente como si fuera una prostituta: «¡Ea, pues, caballeros!; / quien reinos apetece y gentileza, / aprestad los aceros, / que a poco precio venden la belleza / que veis; venid en vuelo» (p. 115).

fectamente en una comedia de alguna de las dramaturgas auriseculares, repletas de instancias pro *feminam*.<sup>51</sup>

En la macrosecuencia siguiente, en que se prepara la boda de Roldán con Doñalda, el desasosegado Reinaldos anuncia la llegada de Angélica, «la sirena del Catay» (p. 204), junto con los soldados africanos de Agramante. Los paladines, en primera línea Roldán, se preparan para la investidura contra los moros.

En la tercera macrosecuencia, se introduce el espacio campesino que sirve de preámbulo al tratamiento del episodio del pastoral albergue: unos villanos capturan a Peyrón, disfrazado, creyendo que es un enemigo africano. El gracioso describe con lenguaje áulico el retrato de Angélica que su compinche Brunelo lleva a cuestras, aprovechando el manido *topos* horaciano del *ut pictura poesis*: «un milagro y un prodigio / de los hombres, que en un lienzo, / sin alma parece vivo» (p. 209). Sale al tablado también Medoro y, de forma sorprendente, no aprecia la hermosura pintada de la princesa: «Pues a mí me ha parecido / más arrogante que bella» (p. 211). Verdad es que el galán, en su evaluación de la efigie y del insolente epitafio que lo acompaña,<sup>52</sup> asume el punto de vista de los moralizadores:

---

<sup>51</sup> Para poner un ejemplo, acerca de una réplica del gracioso en *La traición en la amistad* de M.<sup>a</sup> de Zayas, comenta T. Ferrer, «*Locuras y sinrazones son las verdades*»: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres, en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Ed. Fundamentos, Caracas, Madrid 2005, p. 307: «Así, el criado nos induce a compadecer a Laura, la dama engañada y abandonada, y de paso a considerar culpable a su señor por su carácter mudable, volviendo una vez más en contra de los hombres una acusación tradicionalmente utilizada en contra de las mujeres»; otro fragmento que se inserta perfectamente en este marco lo hallamos en el II acto: Doñalda, dándose cuenta de que su prometido se ha prendado de Angélica, exclama: «corrida estoy, Flor de Lis, / de que así mi amor se agravia. / ¡Ay, hombres! ¿Vuestra fe es ésta?», y su interlocutora remacha: «Fementidos, inconstantes / son todos» (p. 221); adviértase que no es nada común que en un texto escrito por un hombre se aplique a sus congéneres el adjetivo «inconstantes» en relación con el tema amoroso, una búsqueda estadística en el repertorio del TESO nos depara sólo dos ejemplos: en *El amigo por fuerza* de Lope, Lisaura dice a su hermano Astolfo: «[...] sois los amantes / tan medrosos e inconstantes / que una sombra os da cuidado», y en *Amar por arte mayor* de Tirso doña Blanca reflexiona a solas diciendo: «si los hombres cuando amantes, / son cielos tan inconstantes, / ¿qué serán cuando sean dueños?».

<sup>52</sup> «La bella Angélica soy, / reina del Catay nací, / amor no triunfa de mí, / y de amor triunfando estoy» (p. 212).



Miren si con causa digo  
mal de esta arrogancia hermosa:  
de amor dice que es martirio  
y que ella no le conoce (p. 212).

Es más: no se contenta con este juicio tajante, sino que se muestra dispuesto a destruir el retrato con un alfanje. Roldán, que escucha a escondidas, se enfurece y, prendado de la belleza de Angélica, desafía a Medoro, quien, por cobardía, le entrega su arma y se va acompañado por el desprecio de aquél. El paladín se queda embelesado ante el retrato de Angélica y a partir de allí empieza su búsqueda del original. El acto se cierra con una microsecuencia digna de una comedia de magia muy cercana a la comentada pieza cervantina: Roldán halla a Angélica en un castillo encantado, y ella desaparece por obra de Atalante, el mago que la protege; el paladín remata los versos dando cuenta de su pasión tanto repentina como incontinente.<sup>53</sup>

Al principio del acto II, cuando la superioridad bélica de los franceses se impone a las huestes africanas, Angélica expresa su deseo de volverse al Catay, pero no antes de haber sembrado en los Pares «civil confusión» (p. 218), aún conforme al modelo boiardo revisitado por los hacedores de su quinta edad. Roldán, que estaba peleándose con Reinaldos, se va tras ella, sin cuidarse de sus planeadas nupcias con Doñalda, hermana de Astolfo.

Por su parte Medoro vuelve a subir a las tablas con una actitud antitética con respecto a la que había mostrado en el I acto: ya se mueve de acuerdo con el modelo ariostesco, dispuesto a morir para sepultar el cuerpo de su rey Dardinelo. Angélica, quien justo antes de hallar al mozo herido se había jactado de su naturaleza ajena al amor – «¡Dichosa yo, que en dos opuestas leyes / desprecio soy de príncipes y reyes!» (p. 225) – se ajusta ahora al paradigma italiano y, en cierta medida al de Lope, convirtiéndose en mujer enamorada: «Compasiva le miro, y amorosa, / en mí el rigor ser ya piedad desea» (p. 225). Si bien Medoro rechaza su socorro, con la ayuda de Peyrón le lleva al pastoral albergue, y a continuación interviene Doñalda disfrazada de Angélica, persiguiendo a su inconstante prometido.

<sup>53</sup> «Orlando soy con amor, / postraré diamantes duros; / [...] / mas, pues en esta ocasión / no logré la posesión, / acabe con el deseo» (p. 217).



La última macrosecuencia del acto intermedio escenifica, por fin, el motivo que da el título a la comedia; Angélica, con tonos que recuerdan a la princesa lopesca, aun sin llegar a los excesos eróticos de aquélla, se dirige al amor, agradecida por haberle hecho descubrir la pasión:

Yo sola venturosa,  
 amor, llamarme puedo en tus engaños,  
 pues de Medoro esposa,  
 logro mi juventud, medro mis años,  
 [...]
   
 [Qué engañada vivía  
 cuando tus generosos desconciertos,  
 amor, no conocía!  
 Viva, tenía los sentidos muertos,  
 y en errores tan ciertos,  
 desvanecida, loca y arrojante [sic]  
 en el mundo viví sin semejante (p. 229).

Tras ella, sale al escenario el moro galán, que, a su vez, ha cambiado su actitud – del rechazo al amor correspondido – de una forma tan abrupta que no encuentra justificación en los versos, escribiendo en los olmos su felicidad: «sepan que Medoro / tu deidad merece» (*ibidem*), y juntos intercambian juegos de palabras aprovechando las iniciales de sus nombres. A manera de contrapunto burlesco, Peyrón gasta un chiste aludiendo a la última amante de Lope, Marta de Nevares: «En la M ya / también decir puede / marta, manta, mona...» (p. 230). Observemos que, con respecto a la autoría de la comedia, éste no es necesariamente un índice de que sea obra de un discípulo de Góngora, tal como da a entender Menéndez Pelayo, ya que el propio Lope recurrió a la malicia gongorina como gesto de autoparodia en *La gatomaquia*.<sup>54</sup>

Mientras la aldea participa de la alegría de los amantes, cantando el *incipit* de un romance que, según hemos anticipado al principio de este trabajo, ha sido atribuido a Lope,<sup>55</sup> llega Roldán y

<sup>54</sup> L. de Vega, *La gatomaquia*, ed. C. Sabor de Cortázar, Clásicos Castalia, Madrid 1982, p. 77, silva I, v. 66: al hablar de la vestimenta de Zapaquilda, el poeta escribe: «de su ropa de martas aliñada».

<sup>55</sup> Cfr. Chevalier, *Los temas ariostescos*, p. 257: «Si diéramos crédito al autor – o a uno de los autores – de *Un pastoral albergue* [...] tendríamos que atribuir este romance a Lope de Vega. Pero en este caso conviene ser prudente. Únicamente se cantan en la comedia los cuatro primeros versos del texto que reproducimos. Aun cuando admitamos que el autor de *Un pastoral albergue* no

escucha la noticia destinada a hacerle perder definitivamente el seso: «curando Angélica estaba / de Medoro las heridas» (p. 231). A la vez, los pastores cantan parte del romance gongorino que lleva el mismo título de la comedia. El gracioso Peyrón se encarga de nuevo de romper la ilusión dramática para referirse a la realidad histórica de los dos rivales, mediante sus conocidos *alter ego* poéticos, dando cuenta de las dos letras:

La primera por Belardo,  
que habló al uso de [la] corte  
porque se ha criado en ella.  
y con dulzura compone  
divinidades, y hay tantas,  
que en volúmenes no cogen;  
la segunda hizo Lisardo,  
tan levantado y tan noble  
espíritu, que la gente  
por deidad le reconoce (p. 233).

Dicho sea de paso, en este fragmento resulta evidente que el desconocido autor de *Un pastoral albergue* pretende rendir homenaje tanto a Lope como a Góngora, por sus, aun diametrales, interpretaciones del episodio ariostesco. De haberse tratado de un partidario del cisne andaluz, la evocación de la figura del Fénix no hubiera sido tan halagadora.

Tras lo cual, Peyrón y Guarino narran a Roldán lo ocurrido, evitando los pormenores más escabrosos; el primero, aludiendo a la intimidad de la pareja, se limita a decir: «A los discretos lectores / eso en silencio se deja» (p. 233). Tal vez, esta réplica metateatral del gracioso nos eche alguna luz sobre el autor de la obra: en efecto, tratándose de un texto dramático, la referencia al lector podría remitir al hecho que se trata de un escritor poco ducho en componer para el teatro. Al fin y al cabo, que tenga escaso sentido

---

haya errado sobre el origen de esta cuarteta, no prueba el hecho que sea de Lope el romance entero. También puede ser que otro poeta se haya apoderado de estos versos del Fénix y los haya continuado a su manera»; Chevalier da cuenta de la popularidad que tuvo este poema, subrayando que su estribillo se incrusta en una composición escrita en honor de San Ignacio, y que muestra cierto parecido con un romance posterior: *Ya cuando se acaba el sol* (*ibidem*, p. 258).

dramático lo corrobora la estructura acumulativa y deshilarada de la trama.<sup>56</sup>

Como es de esperar, Roldán se enfurece y empieza a destrozarlo todo: árboles, cabañas y hombres, Peyrón incluido, y con su furia se cierra el II acto.

El último acto presenta algunas analogías con las comedias juveniles del Fénix: en primer lugar, el villano Guarino relata la trágica historia de Isabela y Zerbino; en segundo lugar, Peyrón y Martinela parodian el motivo del matrimonio. Pero el disfraz femenino del gracioso, que finge ser Angélica para cobrar las mil doblas ofrecidas por el emperador con el fin de recuperar a Roldán, contribuye al tratamiento grotesco de la figura de la princesa del Catay – «tan vellosa y tan barbada» – (p. 241) que, como ya sabemos, se produce en la última edad del personaje. Cabe destacar que el empleo del raro motivo del hombre disfrazado de mujer, conforme a lo subrayado por Canavaggio en un ensayo seminal, no sirve para corroborar la atribución a ningún dramaturgo específico.<sup>57</sup> Roldán acaba dándose cuenta del engaño y reitera sus manifestaciones de locura: «todos morid, pues yo muero / en un pastoral albergue, / que ha de ser troyano incendio» (p. 245). Con todo, al final el paladín recobrará el seso perdido y se casará con Doñalda.

Por todo lo dicho, *Un pastoral albergue* constituye forzosa-mente un punto crucial en la cadena de resemantizaciones en el teatro aurisecular del motivo que estamos analizando. Pese al paréntesis lírico correspondiente al episodio central, diríase que el

---

<sup>56</sup> Cfr. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, p. 431: «on discerne mal l'intention de l'auteur, ou des auteurs. Le premier acte semble promettre, avec le débarquement triomphal d'Angelique, une *comedia* à grand spectacle, que les interventions de l'enchanteur Atlant relèveraient du piment de la magie et de jeux qu'elle autorise. Cet aspect disparaît dans la suite de l'action pour laisser la place à des scènes bouffonnes»; *ibidem*, p. 432: «Avouons que le sens général de la pièce c'est pas clair, à supposer qu'elle en ait un».

<sup>57</sup> J. Canavaggio, *Los disfrazados de mujer en la comedia*, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.)* (Toulouse, 16-17 de noviembre de 1978), Université de Toulouse, France-Ibérie Recherche, Toulouse 1979, p. 135: «aunque no pasen de veinte y tantos en todo el teatro del Siglo de Oro, no hay comediógrafo importante en cuyo caudal dramático no se compruebe, al menos una vez, la presencia de algún disfrazado: introducidos desde el Renacimiento por Torres Naharro y Lope de Rueda, vuelven a encontrarse en Cervantes, Lope, Tirso, Alarcón, Monroy, Calderón, Moreto, siendo en verdad muy pocos los que no pasan de ser meros comparsas».

tono general de la comedia es el de una diversión cortesana –compuesta quizás para un salón particular o una academia– que deja mucho espacio a la dimensión jocosa, y que toda la pieza está construida jugando con el horizonte de expectativas del público aristocrático que conoce la materia ariostesca y sus elaboraciones tanto teatrales como poéticas.

Posteriormente, el episodio de los amores de Angélica y Medoro sólo puede enmarcarse en dos líneas dramáticas del teatro barroco tardío estrechamente vinculadas. Por un lado, sirve de argumento para la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, que se representó el 22 de diciembre de 1692 en el Coliseo del Buen Retiro ante los reyes, espectáculo musical en que Bances Candamo lleva a las últimas consecuencias la resemantización lúdica que le había reservado el desconocido autor de *Un pastoral albergue*.<sup>58</sup> En la jornada I se celebran las bodas de la famosa pareja ariostesca, que de esta manera queda legitimada por el sacramento, y Angélica da cuenta en un larguísimo romance de cómo se ha enamorado de Medoro pasando por alto cualquier posible detalle escabroso;<sup>59</sup> Orlando se queja de su desgracia amorosa y enloquece, dispuesto a destruir la naturaleza circundante que ha sido teatro del encuentro amoroso; el segundo acto está dedicado a la cura del paladín. Con lo cual, como sugiere el título, el tema central de la obra no es el motivo del pastoral albergue, sino más bien el de la locura de Orlando.

Por otro lado, este episodio del *Furioso*, en tanto en cuanto trillada materia literaria, va a ser objeto de la parodia llevada a cabo

<sup>58</sup> I. Arellano, en su edición de la obra, Dovehouse Edition, Ediciones Universidad de Navarra, Ottawa 1991, p. 51, a propósito del argumento de dicha zarzuela observa: «Los versos finales de la pieza (vv. 3016-23) afirman como fuente del asunto al *Orlando Furioso* de Ariosto. En realidad sólo se evocan algunos episodios, el de los amores de Angélica y Medoro y el de las locuras de Orlando, que ocupan en el poema ariostesco una pequeña extensión. Sobre ese núcleo se elabora una sicomaquia con música y rica escenografía, un espectáculo musical donde el desarrollo del argumento – por otra parte bien conocido del público – no responde a la intriga, como en el género popular de capa y espada, sino que actúa de excipiente para la construcción de la fábula».

<sup>59</sup> «Llegamos a esta alquería / donde mejor pude verte, / [...] / Cuando sanaste de herido / yo adolecí de clemente, / [...] / Vencida, en fin, ya lo sabes, / rompí los inconvenientes / del temor y del recato, / y así llegué a resolverme / a hacerte mi esposo [...] / No hay en todo el bosque chopo / cuya corteza no obstante / nuestros dos nombres grabados» (pp. 136-37, vv. 756ss.).

en el subgénero de la comedia burlesca. Apuntemos con Caravaggi que:

Come avviene per la poesia eroicomica, anche nel teatro la tendenza satirica e burlesca finisce con l'imporsi sulla tradizione cavalleresca, deformandola in senso caricaturale, con grande abbondanza di lazzi e di buffonate spesso scurili in una lunga serie, per lo più anonima di *jácaras*, *fiestas burlescas*, *moji-gangas*, *bailes y zarzuelas*. Evidentemente il testo del Boiardo o dell'Ariosto non rappresenta ormai altro che un pretesto, e viene sfruttato secondo quegli adattamenti indispensabili e in genere convenzionali, richiesti dalla messa in scena.

Considerando que en la fiesta burlesca *Las bodas de Orlando Medoro* no aparece, con lo cual el episodio del pastoral albergue no se produce,<sup>60</sup> hace falta fijar la atención en la comedia de disparates *Angélica y Medoro*, que, según destacan sus modernos editores, Arellano y Mata, «no parodia una obra concreta, sino que reescribe a lo burlesco un conglomerado de motivos y fórmulas de la literatura *orlandesca* que trata los amores de Angélica y Medoro y la locura del paladín». <sup>61</sup> De hecho, los elementos nucleares del episodio del pastoral albergue se fragmentan y desparraman a lo largo de todo el texto.

En la jornada I la princesa del Catay queda retratada como una mujer venal y pedigüña: «la más bella moza / que ginovés adinerado goza» (p. 434, vv. 206-207). La microsecuencia que evoca el hallazgo del moro herido rebaja el lirismo modélico parodiando todos sus elementos constitutivos: la sangre que el joven vierte es vino, porque está borracho,<sup>62</sup> y las trágicas razones de su condición quedan en el aire, ya que Angélica le pregunta: «¿Qué víbora has pisado? / ¿Qué veneno mortal te han recetado? / ¿Te ha mordido algún sapo?» (p. 435, vv. 224-26). También, la legendaria belleza de la joven se deforma en «olla de mondongo» y cuando Medoro le

<sup>60</sup> Caravaggi, *Studi sull'epica ispanica*, p. 111: «Grosso modo, la trama della commedia deriva dai primi due canti dell'*Innamorato*, come ha già rilevato il Parducci; ma la derivazione non è immediata, come questi credeva»; *ibidem*, p. 117: «questa festa non dipende direttamente (e probabilmente non dipende affatto) dal poema del Boiardo, bensì dal frammento eroicomico di Quevedo».

<sup>61</sup> I. Arellano, C. Mata, *Introducción a Angélica y Medoro*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, tomo II, Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert-Pamplona-Madrid 2001, p. 401.

<sup>62</sup> Medoro: «dame un trapo, / que por mil bocas muero / y el vino sale viendo roto el cuero» (p. 435, vv. 227-29).

pregunta «¿Querrásme si te quiero?», su codicia le hace contestar con otra pregunta conforme a su connotación picaresca: «¿Traes en la faltriquera algún dinero?» (p. 437, vv. 249-51). Puesto que el africano declara poseer riquezas adecuadas, Angélica quisiera llevarlo al pastoral albergue conforme al rebajado contexto burlesco: «Vámonos a mi choza / donde habrá cena, vendas, cama y moza» (*Ibidem*, vv. 226-27), pero el propio Medoro propone ir «a la Capacha» (*ibidem*, v. 261), es decir, al hospital madrileño de Antón Martín, donde su curaban las enfermedades venéreas. De hecho, más adelante, tal como reza la acotación, «Sale Medoro huyendo envuelto en una sábana y tras él el hermano Matías con hábito de la Capacha con una jeringa» (p. 444, v. 375 acot.). He aquí cómo el nido de amor de la pareja se ha convertido en el siniestro lugar donde se curan las bubas de la sífilis, con, además, un toque de comicidad circense. Otro importante motivo, el descubrimiento del amor por parte de la fría y arrogante Angélica, recibe asimismo su debida deformación:

Yo de los hombres la mortal saeta,  
yo el veneno fatal de los mortales  
que no pensé al amor estar sujeta,  
aquí le estoy lavando los pañales,  
de Venus amarrada a la carreta (p. 443, vv. 360-64).

En la II jornada, Angélica se queja de que para curar a Medoro ha tenido que empeñar «un faldellín / en cinco reales» (p. 456, vv. 610-11). También aparece Roldán, en búsqueda de la princesa huída, y si se queja de su inconstancia, a la vez, muestra estar al tanto de su codicia:

detente, aguarda, espera,  
que algún dinero trae mi faltriquera.  
A un moro afeminado,  
en todo boquirrubio,  
tu amor sin qué ni para qué entregaste (p. 459, vv. 668-72).

En el *incipit* de la última jornada ocupan el escenario Medoro y Angélica, ambos dispuestos a trocar su amor por un plato – un torrezno, el primero; una olla, la segunda –, subordinando lo amoroso-espiritual a lo bajo corporal, de acuerdo con la dimensión carnavalesca en que se mueven. Y su actuación es tan lejana del modelo serio subyacente que de repente, rompiendo la ilusión dramá-

tica, Angélica, o mejor dicho la actriz que la encarna, confiesa haber olvidado «todos los versos» (p. 466, v. 773). Con todo, los dos amantes vuelven a seguir el consabido guión, y la protagonista escribe en los árboles la memoria de su amoroso encuentro, con transparentes metáforas sexuales:

Con Medoro, debajo de este aliso,  
 Angélica almorzó de una morcilla;  
 testigo ha sido aqueste cipariso  
 de que Angélica es buena para silla;  
 [...]
 Diga este álamo negro las finezas  
 de Angélica y Medoro a Roldán loco,  
 y de este verde sauce las cortezas  
 que su amor y cuidado tiene en poco (pp. 467-68, vv. 786-97).

Más tarde, Roldán lee los rótulos y, en línea con su patrón serio, se enfurece pero *non troppo* admitiendo su locura y pidiendo un remedio ridículo:

Infames troncos de mi mal testigos  
 [...]
 Álamos, ¿quién os dio lengua  
 para ser mi perdición?  
 Pero tenéis corazón,  
 que en mi agravio se deslengua,  
 el seso se me desmengua.  
 [...]
 ¿No habrá quien me dé un jarabe? (p. 473, vv. 885ss.)

El propio Medoro le sugiere que podrá encontrar a la princesa en el pastoral albergue, pero Roldán acabará aborreciendo a Angélica, reconciliándose con su prometida, doña Alda. La comedia burlesca termina con un trato degradado sugerido por el emperador: «y si Medoro / no lo tiene por mal, una semana / Angélica se goce con el moro / y otra conmigo...» (p. 495, vv. 1376-79). Pero ya es hora de poner punto y final a estas páginas.

Nuestro análisis confirma que el episodio del pastoral albergue no produce ninguna obra maestra en el inmenso cauce de la comedia nueva; es evidente que su naturaleza intrínsecamente lírica y hedonista no puede armonizar con la presencia plástica de los actores en el tablado, en una época en que representar el erotismo es un atrevimiento intolerable. Ni siquiera Lope de Vega, su mayor di-

vulgador en la poesía tanto narrativa como dramática, consigue llevar a cabo una digna resemantización dramática del patrón italiano, fracaso que Cervantes y Góngora, cada cual a su manera, le echan en cara. Con todo, no se puede negar que en la escritura del Fénix el personaje de Angélica viva una edad ulterior, cuya originalidad estriba, por un lado, en la dimensión metaliteraria que la conforma a varios niveles, y, por otro, en la experimentación teatral alrededor de la figura de la dama determinada de la cual su carácter participa, aun con las limitaciones inherentes a la pluma del joven poeta.

La época de Calderón marginaliza a los personajes que representan la concreción del hedonismo renacentista, como pueden ser justamente Angélica o la maga Alcina, y opta por otros motivos y figuras del *Furioso* más adecuados al nuevo clima cultural e ideológico. Es el caso de la rígida virgen guerrera Marfisa o de la hechicera Falerina, ambas antitéticas al tipo de la mujer enamorada. De esta forma, los dramaturgos de la segunda promoción vuelven en alguna medida al *Innamorato* de Boiardo con la mediación de piezas como *La casa de los celos* y *Un pastoral albergue* que, según queda dicho, determinan la entrada del personaje de Angélica en su última edad con la consiguiente esclerotización del episodio del pastoral albergue. No es hazaroso, pues, si Angélica no forma parte del repertorio serio de caracteres calderonianos, salvo hallarse mencionada de manera fugaz en *Las manos blancas no ofenden*, comedia en que el autor alude con mucha cautela a la pasión de la princesa del Catay por el humilde soldado moro: «Angélica lo declara: / hermoso quiso a Medoro / más que a Orlando altivo».<sup>63</sup>

Según hemos visto, el repertorio burlesco contribuye a agotar las últimas posibilidades dramáticas del episodio del pastoral albergue, convirtiendo sus elementos constitutivos en sus correspondientes aspectos degradados, de acuerdo con la lógica estrafalaria de la carnavalización. Así, pues, a finales del siglo XVII Angélica,

<sup>63</sup> Cito por P. Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, en *Obras completas, II. Comedias*, ed. Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid 1956, p. 1089; acerca del tratamiento de la materia ariostesca en Calderón, véase M. Trambaioli, *El triunfo de Marfisa en El jardín de Falerina y Hado y divisa de Leonido y Marfisa de Calderón*, en M. Tietz y G. Arnscheidt (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005), Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2008, pp. 551-82.



tras pasar por sus cinco edades, ya se ha muerto como personaje, y la rápida mención calderoniana que acabamos de citar bien se puede considerar su digno epitafio.

MARCO PRESOTTO

MÉTRICA E INTERTEXTUALIDAD EN LA TRADICIÓN TEATRAL  
DE *LA ILUSTRE FREGONA* (SIGLO XVII)

Es tópico el atractivo del mesón urbano o de la venta rural en la construcción de textos narrativos. Se trata originariamente de un espacio cerrado del descanso que se opone al espacio abierto de la aventura dominado por la precariedad y la violencia, pero que está destinado por su misma esencia al encuentro casual entre personas que convergen en él por necesidades primarias: encontrar hospedaje por la noche, dormir, comer. Las relaciones en el mesón están reguladas sustancialmente por el poder económico, dado que manda quien puede pagar. El mesonero pertenece a un estatus social generalmente inferior o igual al de sus clientes, detiene y presidia su actividad profesional y no es comparable con otro representante del poder asociado a un espacio concreto que le define (la iglesia, el convento, el hospital, el palacio, la prisión). El mesón es, al fin y al cabo, el espacio connotativo de un sistema social basado en el comercio, cuyas características intrínsecas lo convierten en un lugar privilegiado para la creación de historias y de mundos posibles. Los que acuden al mesón comunican su condición y estatus a través de su apariencia –los vestidos, los gestos– y lo que declaran, dado que todos son viajeros destinados a una estancia provisional.<sup>1</sup> Joan Oleza ha dedicado un largo artículo a las ventas en la

---

<sup>1</sup> Así dice el alguacil primero en *La noche toledana* de Lope (ed. A. Sánchez Aguilar en *Comedias de Lope de Vega*, Milenio, Lleida 2002, III, vv. 2931-35): «y, como venga al mesón / en traje honrado el ladrón, / será su traje estimado. / Sólo conocen aquí / por el vestido al que viene». En *El mesón de la corte*, del mismo autor, así advierte Rodrigo a Juana: «Que son huéspedes, al fin, / y se partirán mañana / y quedarás por liviana / con opinión de ruin» (ed. P. Cuenca Muñoz y J. Gómez en *Lope de Vega. Comedias*, II, Turner-Fundación Castro, Madrid 1993, p. 41).

literatura desde Chaucer al *Quijote*;<sup>2</sup> en otro lugar ha desarrollado el tema en relación con el teatro clásico español.<sup>3</sup> La sucesión de personajes que llegan a la posada, venta o mesón, y que llevan «su historia a cuestras» es un elemento constante de las piezas cuya acción se desarrolla en estos espacios. Particularmente en las comedias urbanas, el mesón es el territorio del disfraz y de las identidades ocultadas, de las metamorfosis en un contexto sustancialmente lúdico y carnavalesco donde tiene amplia cabida la transgresión de cualquier norma impuesta por el sistema social y moral. Es la celebración del erotismo y del amor lascivo, que marca las relaciones entre mozas de mesón y los demás asistentes,<sup>4</sup> dado que todo, incluso una criada, puede ser objeto de transacción económica.

Hace falta un estudio detallado del mesón como espacio dramático en el teatro clásico español, que tenga en debida cuenta contribuciones recientes como la de Javier Rubiera.<sup>5</sup> En cuanto a Lope, si atendemos a la Base de datos Artelope,<sup>6</sup> solamente tres comedias tienen como espacio dramático principal<sup>7</sup> un mesón: *El mesón de la corte* (1588-1595), *La noche toledana* (1605) y *La ilustre fregona* (antes de 1616). Las tres son comedias urbanas. A causa de las posibles conexiones entre Lope y Cervantes, estas obras conocen una significativa bibliografía crítica que se ha ocupado de establecer las relaciones intertextuales con la famosa novela cervantina que se estructura en torno al espacio semipúblico de un mesón, es decir, *La ilustre fregona*.<sup>8</sup>

<sup>2</sup> J. Oleza, *De venta en venta hasta El Quijote. Un viaje europeo por la literatura de Mesón*, «Anales cervantinos», 39 (2007), pp. 17-51.

<sup>3</sup> J. Oleza, *Mesones de teatro*, en O. Gorsse, F. Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2006, pp. 681-94.

<sup>4</sup> Cfr. M. Torres, *Erotismo mesonil en El mesón de la Corte y La noche toledana de Lope de Vega: de la palabra al gesto*, en L. López-Baralt, F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas: Aspectos, modos y fronteras*, Centro de Estudios Ling. & Lit., Colegio de México, México City 1995, pp. 439-59.

<sup>5</sup> J. Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid 2005.

<sup>6</sup> Los resultados son parcialmente disponibles en <<http://artelope.uv.es/>>.

<sup>7</sup> Se entiende que en estas obras el mesón está presente en los tres actos y en él se desarrolla la mayor parte de la acción.

<sup>8</sup> No es el caso de dar cuenta aquí de esta tradición crítica, iniciada en los años veinte del siglo pasado por Oliver Asín (cfr. su interesante artículo *Sobre los orígenes de La ilustre fregona*, «Boletín de la Real Academia Española», 15

Lo cierto es que, por un lado, solamente dos piezas de las indicadas son seguramente de Lope: *El mesón de la corte* y *La noche toledana*, mientras que es de atribución dudosa *La ilustre fregona* y *el amante al uso*, este es el título completo de una obra que induce expresamente a la prenotoriedad del tema tratado por parte del público.<sup>9</sup>

En cuanto a las primeras dos comedias, que son ciertamente de Lope, las semejanzas con la novela cervantina son muchas. Esto ha dado lugar a varias suposiciones, hasta el punto de imaginarlas como fuente de inspiración del novelista. En realidad, las argumentaciones en favor de una dependencia directa son escasas, aunque es indudable el protagonismo y el significado simbólico que adquiere el mesón, significado muchas veces aludido y otras expresamente declarado.<sup>10</sup> Las piezas de Lope, una de ellas muy temprana (*El mesón de la corte*), aprovechan motivos tópicos como el del joven noble disfrazado de criado por amor, o el del galán que corteja a la bella criada cuyo semblante y actitudes revelan un origen noble. A estos y otros motivos menores hay que añadir recursos típicos de la comedia de enredo, como es el cambio de identidad a través de una constante referencia al traje y a su correspondencia con la verdadera identidad del personaje; el erotismo además vertebra las dos piezas de Lope con los excesos que caracterizan a la primera producción del dramaturgo.

No veo en *El mesón de la corte* o en *La noche toledana* un modelo explícito para *La ilustre fregona* de Cervantes, a no ser la idea tópica de organizar una narración entera en torno al mesón que se convierte en espacio que produce 'noticias' dignas de ser contadas.

---

[1928], pp. 224-31). Remito para ello a A. Jurado Santos, *Lope, Cervantes y La ilustre fregona*, en M. G. Profeti (ed.), "*Otro Lope no ha de haber*". *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega* (10-13 febbraio 1999), Atesa, Firenze 2000, pp. 63-83. Véase también K. Vaiopoulos, *De la novela a la comedia: las Novelas ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2010.

<sup>9</sup> Véase M. Presotto, *La tradición textual de La ilustre fregona atribuida a Lope de Vega*, «*Criticón*», 87-88-89 (2003), pp. 697-708.

<sup>10</sup> Sobre las relaciones amorosas que suelen producirse en el mesón, cfr. en particular *La noche toledana*; así se expresa el galán Rodrigo: «Gastemos estos doblones, / aunque el amor en mesones / suele comprarse barato» (vv. 562-64); o Gerarda: «No creí que en los mesones / hallaba el amor posada» (vv. 1254-55); Lisena: «En amores de mesón / saber secretos intentas?» (vv. 1284-85); Carrillo: «No hay de qué tener recelos, / que en mesón no ha de haber celos / aunque el amor me los dé» (vv. 2583-85).

Muy diferente es el caso de la comedia *La ilustre fregona* atribuida a Lope, no datada, así como de otra comedia que procede directamente del modelo cervantino, *La hija del mesonero* de Diego de Figueroa y Córdoba, publicada por primera vez en 1660.<sup>11</sup> A pesar de la mucha bibliografía que ha producido esta constelación textual, puede mantener cierto interés un análisis de estas relaciones basado solamente en parte en los núcleos temáticos o en la comparación de las diferentes ‘historias’ y de cómo se hacen ‘discurso’ en dos códigos distintos. Ante una novela muy compleja y experimental en el panorama literario de su época, he intentado establecer cuál pudo ser la lectura del dramaturgo y cómo éste pudo trabajar en su transposición, en fin, en su reescritura, aplicando moldes constructivos propios del nuevo código. He considerado en particular la función estructurante que tuvo por un largo período la métrica, tanto por la organización de la acción como por la construcción del espacio dramático.<sup>12</sup>

#### 1. *La acción de La ilustre fregona y amante al uso.*

Las motivaciones del asedio al mesón, es decir, la pasión amorosa de Avendaño y la curiosidad de Carriazo, en una edición moderna de la novela de Cervantes ocupan mediamente más de diez páginas. En la pieza atribuida a Lope, por las necesidades de la concentración topo-cronológica, éstas se resuelven con el tópico del enamoramiento por un retrato. Asistimos en el texto teatral a una duplicación de personajes que tienden a moverse por parejas, lo cual corresponde a la necesidad del nuevo código de producir varias intrigas paralelas. A la pareja inicial de Tomás y Constanza, insidiada también por Pedro, hijo del Corregidor, corresponde ahora la pareja paralela de Diego y Clara, hermana de Pedro. El gracioso Pepín, disfrazado de noble ‘amante al uso’, se convierte en instrumento del encuentro amoroso, hecho que permite la entrada en el mesón y facilita la comunicación entre Constanza y

---

<sup>11</sup> La obra se publicó en *Pensil de Apolo, en doce comedias de los mejores ingenios de España. Parte catorce*, D. García y Morrás, D. Palacio y Villegas, Madrid 1660; ff. 161r-182r.

<sup>12</sup> He tenido para ello muy presente el estudio coordinado por F. Antonucci, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel 2007, a cuya introducción (pp. 1-30) remito para un estado de la cuestión.

Tomás. Pepín tendría su homólogo en el poco listo Antonio, criado de Pedro. Esta complejidad de relaciones conlleva un aumento exponencial, y por eso geométrico, de situaciones dramáticas. Las cartas de amor ahora se multiplican y son motores de la acción: además de la de Tomás a Constanza, está la de Pedro a Constanza y la de Clara a Diego. Con esta multiplicación, las secuencias paralelas llegan a ser la dominante de la comedia. Así, por ejemplo, Don Pedro y Antonio intentan entrar en el mesón (v. 433)<sup>13</sup> como harán poco después Tomás y Diego (vv. 658-698); el criado Antonio recibe una carta de Pedro para Constanza y poco después de Clara para Diego, y ambos envían a Antonio al mesón; allí, Constanza lee la carta de amor de Tomás y poco después Tomás lee la carta de amor de Pedro a Constanza. Tanto Tomás como Pedro, en distintos momentos, se acercan a Pepín para conocer el resultado de sus respectivas cartas. Si el código teatral se alimenta de concentraciones y aceleraciones, con tal multiplicación asistimos a una dilatación del motivo de la correspondencia amorosa, declinado a través del ocultamiento de las identidades y de los equívocos causados por un vacío de información (aprovechando ese espacio estratégico entre el fuera y el dentro que es 'al paño'). Además de los muchos elementos estructurantes de la comedia nueva que no estaban en el modelo de Cervantes (la presencia del gracioso, el paralelismo de la intriga secundaria), también tienen una amplia cabida los motivos tópicos del subgénero urbano, como las conversaciones nocturnas a la reja, el duelo nocturno o los efectos cómicos del gracioso disfrazado de noble (o de su amo), por citar los ejemplos más evidentes.

La sinopsis de la métrica de *La ilustre fregona* atribuida a Lope, según he establecido provisionalmente, es la siguiente:

---

<sup>13</sup> La numeración de los versos es provisional y remite a mi edición crítica de la comedia, en fase de preparación. La pieza puede consultarse hoy en *Obras de Lope de Vega* (Nueva edición), ed. E. Cotarelo y Mori, Real Academia Española, Madrid 1928, t. VI, pp. 424-56.

## Acto primero

<b>versos</b>	<b>estrofa</b>	<b>núm. de versos</b>
1-128	redondillas	128
129-272	romance irreg. -i	144
273-968	redondillas	696
	Total	968

## Acto segundo

<b>versos</b>	<b>estrofa</b>	<b>núm. de versos</b>
969-992	tercetos encadenados	24
993-1082	quintillas ABABA (AABBA)	90
1083-1374	redondillas	292
1375-1388	soneto	14
1389-1424	silva de pareados	36
1425-1514	décima	90
1515-1698	redondillas	184
1699-1728	ovillejos	30
1729-1796	redondillas	68
1797-1924	romance <i>e-o</i>	128
	Total	956

## Acto tercero

<b>versos</b>	<b>estrofa</b>	<b>núm. de versos</b>
1925-1945	canción AbABbCC	21
1946-2013	redondillas	68
2014-2031	romance <i>i-e</i>	18
2032-2155	redondillas	124
2156-2443	romance <i>a-a</i>	288
2444-2495	redondillas	52
2496-2509	soneto	14
2510-2569	redondillas	60
2570-2601	octavas reales	32
2602-2753	redondillas	152
2754-2933	romance	180
	Total	1009

## Resumen

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondillas	1824	62,2
Romance	758	25,8
Décimas	90	3,2
Quintillas	90	3,1
Soneto	28	0,9
Tercetos encadenados	24	0,8
Silva de pareados	36	1,2
Octavas reales	32	1,1
Ovillejos	30	1
Canción	21	0,7
Total	2933	100

Según se desprende de la sinopsis, hay un absoluto predominio de la redondilla (62%), pero también una notable variedad de metros que aparecen a partir del segundo acto y que, de hecho, marcan métricamente el ritmo de la acción hasta el desenlace.

El primer acto es muy lineal bajo el punto de vista métrico, lo cual contrasta notablemente con los demás actos. De los 968 versos, 824 se organizan en redondillas. El romance se utiliza solamente, como metro englobado, para el monólogo de Tomás que cuenta poéticamente su enamoramiento de Constanza causado por un retrato recibido del amigo Diego. Abundan los tópicos de la descripción de la dama y del retrato como motor de la fantasía amorosa, pero la métrica no tiene una función estructurante. De hecho, asistimos a tres cuadros<sup>14</sup> marcados por el vacío del escenario, aunque no por un cambio de metro, que son:

<sup>14</sup> Ofrezco en apéndice una hipótesis de segmentación de las obras analizadas en este estudio. Utilizo aquí el término ‘cuadro’ en la acepción de José María Ruano de la Haza, que da prioridad a criterios escénicos y espacio-temporales, frente a los conceptos de ‘macrosecuencia’ y ‘microsecuencia’ que en cambio ayudan a definir la estructura de la pieza otorgando la primacía a la métrica. El tema de la segmentación del texto teatral áureo es muy complejo, así como lo son los intentos prácticos de aplicaciones metodológicas. Para la terminología relativa, remito otra vez a Fausta Antonucci, *Métrica y estructura dramática...*, en particular a su artículo, *Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de Peribáñez y el comendador de Ocaña*, pp. 207-29 (ya aparecido en «Anuario Lope de Vega», 6 [2000], pp. 19-37).



1. (vv. 1-432): en una calle de Toledo, el encuentro de los dos galanes Tomás y Diego con el gracioso Pepín, que permite la presentación de la intriga primaria.

2. (vv. 433-657): fuera del mesón, el intento fallido de entrar en él por parte de Pedro, el hijo del Corregidor, y el encuentro con Clara que permite la presentación de la intriga secundaria.

3. (vv. 658-968): dentro del mesón, el ingreso de Tomás y Diego disfrazados de criados con Pepín que finge ser un extravagante galán 'amante al uso'.

El planteamiento de la obra se concluye, como estaba previsto, con el primer acto.

El segundo acto puede considerarse como una única macrosecuencia en el mesón, aunque se organiza en dos cuadros ya que empieza en casa del hijo del Corregidor Pedro. El metro del endecasílabo con el terceto encadenado en boca de Pedro contribuye a construir el nuevo espacio dramático y escénico, el palacio, que se opone al espacio bajo del mesón; al mismo tiempo, el cambio de metro marca un distanciamiento del público frente al personaje y a sus pretensiones amorosas destinadas al fracaso. Pedro da a Antonio un papel de amor para Constanza. Las quintillas subrayan la entrada de Clara, la hermana de Pedro, que protagoniza una escena paralela ya que da al criado Antonio el encargo de entregar un papel de amor a Diego. Antonio se convierte, pues, en trámite amoroso para ambos amantes y elemento de conexión entre los dos espacios: el palacio y el mesón. Al quedarse el escenario vacío (v. 1052), sigue la quintilla en el espacio del mesón, lo cual marca la continuidad de la macrosecuencia. Ahora es Diego que habla de Clara y de su deseo de encontrarla. El cambio de metro se encuentra poco después con la entrada del gracioso Pepín. A partir de aquí, la redondilla vuelve a dominar, en una compleja acción de entregas y lecturas de cartas, con relativas reacciones y equívocos. Al no cambiar de espacio escénico y dramático, la polimetría adquiere principalmente la función de resaltar la dinámica de las oposiciones entre actantes.

A la carta en redondillas de Tomás a Constanza (vv. 1154-69), en la que el joven confiesa su verdadera identidad y se ofrece como esposo, corresponde el soneto, excesivamente culto para una fregona, que es la carta de declaración de Pedro (vv. 1375-88) leída en secreto por el mismo Tomás. Éste se queja en seguida ante Pepín con el metro de silva de pareados y retoma conceptos expresados por Pedro que revelan indirectamente su igual naturaleza no-

ble. De hecho, poco después, a solas, Tomás saca el retrato de Constanza y, en décimas (vv. 1425-54), se queja ante él y confiesa sus celos hacia Pedro, de quien no se considera inferior, como subraya el esquema métrico.

Las cualidades de Tomás como poeta se confirman con el descubrimiento, por parte del mesonero, de una poesía de amor en su aposento, que lee Constanza misma (vv. 1699-1728). Se trata de un evidente texto englobado, cuya estrofa peculiar es el ovillejo cervantino.<sup>15</sup> Finalmente, sigue un largo pasaje en metro de romance (1797-1924) que tiene un fuerte carácter narrativo: Tomás cuenta a Constanza su historia y los dos llegan a confesarse mutuo amor, con el contrapunto cómico de Pepín e Inés.

El tercer acto empieza con una microsecuencia protagonizada por Diego que canta su amor hacia Clara debajo de la ventana del palacio (vv. 1925-45). El metro utilizado, la canción de endecasílabos y heptasílabos (AbABbCC), contribuye a configurar el espacio abierto nocturno y el estilo cortesano del cortejo del galán hacia la dama noble. La escena se duplica, ya que hay que suponer dos ventanas a los lados opuestos del escenario, que representan las dos casas: el mesón por un lado y el palacio del Corregidor por el otro, que están ahora escénicamente enfrentadas. Se realiza de hecho una escena múltiple, cuya base métrica es la redondilla pero que está caracterizada por las canciones paralelas: la de Diego a Clara por una parte y la del músico a Constanza, encargada por Pedro, por otra, aunque esta vez el metro es el romance, más humilde y adecuado para la fregona (vv. 2014-31). La escena múltiple se resuelve con la riña entre Tomás, ayudado por Diego, y Pedro, que al final tiene que dejar el campo por una patente inferioridad numérica. A esta compleja secuencia siguen treinta versos en metro de redondillas cuya acción ve desplazarse a los personajes entre la calle, el mesón y la casa del Corregidor con rápidas entradas y salidas: Diego, Tomás y Pepín entran en el mesón; un instante después, sale de su casa el Corregidor despertado por el ruido de la riña y con sus pajes se marcha hacia el mesón; otra vez el escenario queda vacío por un instante y entran en escena Diego, Tomás y Pepín: el espacio dramático ha cambiado, dado que estamos ahora en el mesón, pero no se ha modificado el metro (redondilla), que pasa al romance solamente cuando aparece en el mesón

<sup>15</sup> Sobre este aspecto de la métrica, cfr. mi artículo *Ovillejos cervantini nella tradizione teatrale de La ilustre fregona*, en «Rassegna Iberistica», en prensa.

el Corregidor. La microsecuencia con este representante de la autoridad tiene un fuerte carácter narrativo ya que está dominada por la parcial agnición gracias a la extensa relación del mesonero sobre el verdadero origen de Constanza (vv. 2232-2443). La redondilla marca otra vez el retorno al movimiento escénico, con la salida del Corregidor, la llegada de los padres de Tomás y Diego al mesón y el desplazamiento de todos a casa del Corregidor para el restablecimiento del orden y el desenlace. Esta larga fase final contiene cambios de metro que tienen su explicación dramática: Tomás, ya hacia el definitivo descubrimiento de su verdadera identidad, expresa sus celos en un monólogo en forma de soneto (vv. 2496-2509) y delante de Constanza le profesa, con unas octavas reales, su amor incondicionado a pesar de las circunstancias adversas (vv. 2570-2601). Finalmente, la obra se cierra con una larga secuencia en romance (vv. 2754-2933) dominada por la definitiva agnición gracias a la relación del padre de Constanza (vv. 2754-2858) acerca de la causa de su nacimiento y de la ocultación de su identidad. El restablecimiento del orden es total, ya que se casan Diego con Clara, Tomás con Constanza y Pedro con Juana, hermana de Diego.

Resumiendo, creo que en el tercer acto pueden distinguirse tres cuadros (en una única macrosecuencia), que son:

1. Encuentro nocturno (vv. 1925-2143) - espacio: calle delante de los dos edificios (redondillas);
2. Parcial agnición (vv. 2144-2669) - espacio: mesón (redondillas-romance)<sup>16</sup>;
3. Agnición final y desenlace (vv. 2670-2933) - espacio: palacio del Corregidor (romance).<sup>17</sup>

- Intertextualidad.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Al cambio de metro de la redondilla al romance (v. 2156) no corresponde el escenario vacío ya que Tomás acompaña la acción desde el espacio abierto al mesón.

<sup>17</sup> El desplazamiento en escena del Huésped traslada la acción del mesón a la casa del Corregidor (vv. 2666-70) sin solución de continuidad.

<sup>18</sup> Vuelvo a utilizar aquí en parte algunas consideraciones que presento en mi artículo *La antología poética de La ilustre fregona y una comedia atribuida a Lope* en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Bleca*, eds. E. Fosalba, G. Pontón, Castalia (Edhasa), Barcelona 2012, pp. 367-81.

Lo más evidente en el texto teatral es la total ausencia del mundo picaresco. Es indudable que la novela, con todas las interpretaciones posibles que se hayan hecho en torno a su significado profundo y al sentido de su colocación en las *Novelas ejemplares*, está caracterizada por la dialéctica entre dos ideas de literatura de entretenimiento, entre ficción idealista y realista. De hecho, asistimos a la formalización de esta dialéctica en un género literario que se está creando justamente en ese momento y que está abierto a las contaminaciones.<sup>19</sup> La misma estructura narrativa responde a este cometido. En el plano diegético, la alternancia de los dos mundos posibles me parece evidente. Esta dualidad, como es sabido, conoce en la obra varias formas de elaboración, con oposiciones a diferentes niveles de la narración, desde la más evidente contraposición de los espacios abierto (calle) vs. cerrado (mesón) hasta los simbólicos cambios de vestido con su importante función estructurante.<sup>20</sup> De hecho, la novela entera puede leerse como un constante conflicto de lenguas y de culturas, donde todos los personajes parecen haber surgido de un modelo literario en el que se mueven con cierta incomodidad, dado que nadie es lo que parece o actúa consecuentemente con su condición preestablecida en el molde genérico ficticio de referencia. La reflexión metaliteraria, siempre latente en Cervantes, aquí sale a la luz con momentos particularmente explícitos.

Ya desde la primera secuencia, resulta evidente que la complejidad de los puntos de vista de los personajes en la novela, portadores de un discurso propio que contrasta fuertemente con el discurso del narrador y el de los jóvenes apicarados contribuyendo a la polifonía, se reduce en la pieza teatral a las necesidades genéricas de la estructura dramática de la comedia urbana. En Cervantes, el mozo de mulas modela la descripción de la fregona según su código ideológico y sus propias expectativas, que miran a subrayar las

---

<sup>19</sup> Su carácter experimental en comparación con las demás, y en analogía con *La gitanilla*, ha sido varias veces señalado por la crítica. Es señero, sobre la distinción entre *romance* y *novel*, el estudio de E. C. Riley, *Una cuestión de género* (1981) en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Crítica, Barcelona 2001, pp. 185-202.

<sup>20</sup> E. Williamson, *Challenging the hierarchies: the interplay of romance and the picaresque in La ilustre fregona*, «Bulletin of Spanish Studies», 81/4-5 (2004), pp. 655-74 [659] hace notar como el mesón de Toledo representa un *mid-point* tanto geográfico entre el palacio de Burgos y las almadras del Zahara como en la jerarquía social entre la nobleza y la picaresca.

cualidades que distinguen a Constanza de las demás criadas. En cambio, en el texto teatral, Tomás describe a su amigo Diego la imagen del retrato transformando las escasas informaciones del modelo sobre la base de los tópicos de la *descriptio puellae* (vv. 161-84):

Tomé aquel naípe en la mano,  
y todo a un tiempo –[ay de mí!–  
miré en su cuello alabastro  
y vi en su frente jazmín.  
En sus mejillas, mil rosas  
mezcladas con alelís,  
en sus dientes, un cristal,  
y vi en sus labios carmín.  
En sus cabellos hermosos  
contemplé el oro de Ofir,  
y en sus pechos cristalinos,  
la plata del Potosí.  
Los dos arcos de sus cejas  
lo son de amor, y creí  
que, pues matan ellos solos,  
no son arcos, flechas sí.  
Mas, ¿qué os digo, amigo caro,  
si esta ciudad es Cenit  
de el sol de Costanza, y Burgos  
el contrapuesto Nadir?  
Vos su original mirasteis,  
yo la copia merecí,  
dichoso mil veces vos,  
yo mil veces infeliz.

La geometría del sistema teatral produce la serie compleja de acciones y reacciones en el mesón a las que me he referido antes y que tiene como eje la comunicación a través de textos escritos, papeles, cartas, que se entregan a criados o se encuentran por un azar y llegan en algunos casos a manos equivocadas. Esta característica de la comedia puede relacionarse, de forma más o menos directa, con los muchos textos poéticos intercalados que se encuentran en la novela. Al soneto de amor del músico debajo de la ventana de Constanza, corresponde el soneto de declaración de amor y la petición de casamiento que es la carta del mismo Pedro hijo del Corregidor a Constanza que intercepta Tomás y lee (vv. 1375-88), gloriándolo a su manera en silva de pareados (vv. 1389-1406). La competencia amorosa entre los dos galanes toma en el tablado las

semblanzas de una justa poética que el dramaturgo organiza teniendo muy en cuenta la antología poética de su modelo. De hecho, lo que en los dos sonetos podría ser un indicio muy lábil del aprovechamiento de modelos formales, poco y mal confirmado por la significativa diferencia de contenido, se transforma en evidencia al comparar en las dos obras la poesía de amor escrita en secreto por Tomás/Avendaño y descubierta por el mesonero, composición que le corona además poeta más ingenioso que su rival. El motivo es necesario para la intriga y por esto aparece en ambas obras. Cervantes utiliza una forma estrófica de la que la crítica le considera el iniciador, el ovillejo, cuya estructura temático-formal es relativamente compleja y se adapta bien a la reflexión a solas del galán enamorado. La primera parte presenta tres versos octosilábicos, generalmente preguntas con la relativa respuesta constituida por una sola palabra en rima (pie quebrado). La segunda parte es una redondilla que resume los conceptos expresados en la primera parte y termina con un octosílabo que reúne las tres palabras de los versos cortos.<sup>21</sup> En la comedia, el dramaturgo aprovecha la misma estructura estrófica, que se convierte así en una explícita referencia cervantina que sirve además para subrayar el dominio de la palabra poética por parte del galán, indicio para el público del destino favorable que le espera en sus deseos amorosos.

Como es sabido, en la novela los textos poéticos intercalados producen a menudo una reflexión metaliteraria por parte de los personajes, que escuchan la canción o la poesía y luego juzgan la calidad pero sobre todo el 'decoro' y la coherencia del texto, en cuanto a estilo y lenguaje, lo que reproduce en el plano poético ese conflicto de lenguas y de culturas que está en la base de la experimentación cervantina.<sup>22</sup> El hijo del Corregidor resulta ridículo si

---

<sup>21</sup> Cfr. A. Alatorre, *Perduración del «ovillejo cervantino»*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 38 (1990), pp. 643-74 [649] y Presotto, *Ovillejos cervantinos...*

<sup>22</sup> La acumulación de textos poéticos en la novela es otra peculiaridad que la asocia a *La gitanilla* y que ha llevado a Monique Joly a hablar de antologías poéticas: «[...] en ninguna otra novela ejemplar encontramos la misma combinación de prosa y poesía que la que distingue a *La gitanilla* y a *La ilustre fregona*», en M. Joly, *En torno a las antologías poéticas de La gitanilla y La ilustre fregona*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 13/2 (1993), pp. 5-15 [6].

dedica a una moza de mesón un soneto (pp. 476-77),<sup>23</sup> pero el enfrentamiento poético más deliberado se encuentra justo a mitad de la novela, con el baile lascivo dirigido por Lope Asturiano/Carriazo seguido del romance de amor del músico hacia Constanza encargado por el hijo del Corregidor. El estilo bajo de Lope Asturiano/Carriazo con su romance irregular (p. 492) y la chacona (pp. 493-96) inspirada por la feísima y vulgar Argüello, se contrapone con el romance, regular, culto, que canta la belleza de Constanza debajo de su ventana y la compara con el centro del Universo a través de una compleja red conceptual. Monique Joly ha remarcado la importancia que adquiere el baile dirigido por Carriazo, en un contexto de mundo al revés protagonizado por las mozas de mesón y los aguadores en el espacio abierto de la calle. El baile representa un «contrapunto indecente o procaz» en una novela en la que, por otra parte, «se celebra y acaba por triunfar el amor platónico»<sup>24</sup> remarcado por el romance culto del músico. Esta oposición continuada está ausente en la transposición teatral por la diferente impostación misma del conflicto.

Sin embargo, el dramaturgo no renuncia a aprovechar algunos elementos del romance culto de la novela: también en la comedia, al principio del tercer acto, un músico encargado por Pedro canta una canción a Constanza (vv. 2014-31). Se trata de unos versos en metro de romance, como en el modelo, pero privados de las referencias neoplatónicas que convierten a Constanza en el centro del Universo. Una parecida conceptualización queda fuera del sistema ideológico que organiza la comedia, donde no asistimos a la oposición entre amor honesto y lascivo; tampoco es funcional en relación con el hijo del Corregidor, destinado a ser vencido por Tomás tanto en sus deseos amorosos como en su competición poética. La compleja paráfrasis de la novela pudo en cambio haber influido en el breve soliloquio, en forma de canción (AbABbCC), con el que Diego abre el tercer acto (vv. 1926-46).<sup>25</sup>

En este sistema dramático codificado, la presencia del gracioso Pepín adquiere una función determinante no tan sólo para el desa-

<sup>23</sup> Remito a M. de Cervantes, *La ilustre fregona*, en *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Crítica, Barcelona 2005, pp. 459-533.

<sup>24</sup> Joly, *En torno a las antologías poéticas...*, p. 14.

<sup>25</sup> Si es verdad que la invocación a la luna, la oscuridad y el cielo es muy manida y funcional a la definición del espacio dramático, puede haber un eco del romance cervantino en la reiterada referencia al mundo celeste que salpica el texto teatral.

rollo de la acción, en cuanto sus engaños permiten a su amo acercarse a la amada, sino también como elemento residual de la dialéctica entre *romance* y *novel* que es el rasgo principal de la experimentación cervantina. Pepín es un contrapunto cómico marcado por el constante comentario ‘costumbrista’ sobre la oposición entre apariencia y realidad en el mundo social evocado (vv. 309-32; 819-36; 917-32; 1599-1614; 2088-2107). Su disfraz de disparatado galán al uso vestido de manera ridícula y caracterizado por un lenguaje marcado por el amplio uso de la anáfora, le permite moverse, como es propio del gracioso, en un nivel intermedio entre los personajes y el público y de representar un punto de vista que de alguna manera descubre los tópicos que estructuran la obra, al mismo tiempo que delega en el espectador la elección de quién es el galán al uso de la comedia.<sup>26</sup>

## 2. La hija del mesonero de *Diego de Figueroa y Córdoba*.

En esta comedia, el modelo cervantino resulta aprovechado de un modo muy distinto con respecto a la obra atribuida a Lope. Aunque se mantiene, a grandes rasgos, el núcleo diegético de la novela, se superponen varias intrigas secundarias que desplazan el centro de la acción hacia el protagonismo del hijo del Corregidor, don Lope, y de su ridículo comportamiento amoroso con las dos damas que corteja al mismo tiempo, una por interés (Leonor) y la otra por gusto (Constanza). Sobre la base del subgénero urbano, la obra presenta un aprovechamiento del personaje del «galán suelto» o «pre-figurón»,<sup>27</sup> elemento ya de alguna forma *in nuce* en el gracioso Pepín de la anterior comedia, que a su vez procede, como hemos visto, de una remodelación de los motivos cervantinos relacionados con la falta de decoro en las relaciones amorosas.

<sup>26</sup> La importancia de este personaje en el sistema dramático se confirma en el título *Comedia famosa de la ilustre fregona y amante al uso* que se encuentra en un manuscrito de la obra. Cfr. Presotto, *La tradición textual...*

<sup>27</sup> Sobre este personaje y su evolución en la llamada comedia de figurón, es importante el ensayo de A. Serralta, *El tipo del «galán suelto»: del enredo al figurón*, «Cuadernos de teatro clásico», 1 (1988), pp. 83-93 y sucesivas profundizaciones, entre ellas *Sobre el ‘pre-figurón’ en tres comedias de Lope* (Los melindres de Belisa, Los hidalgos de la aldea y El ausente en el lugar), «Crítica», 87/88/89 (2003), pp. 827-36.



El distanciamiento cómico se produce en la pieza con la utilización de los motivos picarescos del modelo. La extensa introducción del narrador en torno a la inclinación de Carriazo, aquí se transforma en una secuencia inicial en Salamanca que representa la huida del ambiente estudiantil (y del licenciado Cetrino) por parte de los dos jóvenes apicarados que quieren dedicarse a la vida libre, al juego y a las tabernas, ayudados por el gracioso Frisón. Aparece también aquí el motivo del enamoramiento por el retrato,<sup>28</sup> aunque se aprovecha de otra forma: en este caso sirve para marcar la diferente perspectiva del joven Diego, quien ha recibido la imagen de su futura esposa por parte de su padre, pero, a pesar de la belleza que le enamora, se resiste y queda más atraído por las aventuras que le esperan y declara su desprecio hacia el casamiento. El retrato tendrá luego su función también para complicar el enredo, ya que Diego encontrará por un azar a la dama del retrato, Leonor, la reconocerá y decidirá cortejarla en incógnito. De hecho, también el encuentro con Constanza por parte de Juan se produce por un caso. El mesón está caracterizado ahora como lugar bajo donde se encuentran mozos de mulas y mozas lascivas con su lenguaje vulgar. Vuelven a aparecer los motivos del ocultamiento de la identidad y de la duplicación del enredo amoroso, pero éstos se presentan en un contexto dramático más rebajado siempre al borde de la desviación carnavalesca y de la fiesta, como queda subrayado por la contextualización temporal en el marco de la noche de San Juan. Los límites de la distinción entre amor lascivo y amor honesto quedan difuminados en un contexto jocoso, donde el mundo aristocrático y el de los criados hasta llegan a compartir enredos amorosos (vv. 2330-78).<sup>29</sup> En este sistema, pierde su función el portador de la norma y representante del orden, responsable del restablecimiento de las relaciones canónicas: el Corregidor ya no es motor de la acción, sino un padre preocupado por las travesuras del hijo que ponen en peligro su honra, y no aparecen los padres de los dos jóvenes apicarados. El desenlace queda a cargo del preceptor, el licenciado Cetrino engañado al inicio de la pieza, que la concluye

---

<sup>28</sup> Es difícil establecer si este motivo procede directamente de la pieza anterior, dado que se trata de un tópico muy difundido y que además resuelve en escena el problema de la descripción de la dama.

<sup>29</sup> Utilizo la edición de S. Mianzan, *La hija del mesonero de Diego de Figueroa y Córdoba. Edición y estudio*, tesina de licenciatura dirigida por M. Presotto, Universidad Ca' Foscari de Venecia, año académico 2004/2005.

descubriendo la verdadera identidad de Constanza en un larguísimo relato en casa de Leonor (vv. 2829-2976).

La sinopsis de la métrica de *La hija del mesonero* es la siguiente:

Acto primero

<b>versos</b>	<b>estrofa</b>	<b>núm. de versos</b>
1-112	redondillas	112
113-312	romance <i>i-o</i>	200
313-490	endecasílabos sueltos (con heptasílabos)	178
491-500	décima	10
501-672	redondillas	172
673-956	romance <i>e-o</i>	284
	Total	956

Acto segundo

<b>versos</b>	<b>estrofa</b>	<b>núm. de versos</b>
957-986	décimas	30
987-1150	redondillas	164
1151-1588	romance <i>e-a</i>	438
1589-1792	redondillas	204
1793-1994	romance <i>i-o</i>	202
	Total	1038

Acto tercero

<b>versos</b>	<b>estrofa</b>	<b>núm. de versos</b>
1995-2106	redondillas	112
2107-2204	romance <i>e-o</i>	98
2205-2476	redondillas	272
2477-2572	romance <i>i-o</i>	96
2573-2628	redondillas	56
2629-2672	canción glosada	44
2673-2828	redondillas	156
2829-3002	romance <i>o-a</i>	174
	Total	1008

## Resumen

<i>Estrofas</i>	Total	%
Redondillas	1248	41,6
Romance	1492	49,7
Endecasílabos sueltos (con hept.)	178	6
Décimas	40	1,3
Canción glosada	44	1,4
Total	3002	100

Según la tendencia a la reducción de formas métricas que caracteriza el teatro después de la mitad del siglo XVII, también esta obra presenta sustancialmente una alternancia entre redondillas (41,6% del total) y romance (49,7%). La métrica en su conjunto no tiene, por lo tanto, una función significativa, y los cambios de metro se producen en general para marcar la entrada en escena de un personaje de relieve y las mutaciones de espacio, escénico o dramático. Es constante el cambio de metro cuando el tablado queda vacío y se traslada la acción a otra escena, lo cual hace corresponder los cuadros con las macrosecuencias: así ocurre en el primer acto con el paso a la escena en el jardín protagonizada por Don Lope, hijo del Corregidor (v. 312); en el segundo acto con el cambio a la secuencia en casa de Leonor (v. 1588); en el tercer acto al pasar del espacio abierto del campo al mesón (v. 2204) y luego del mesón a la casa de Leonor (v. 2572). Cabe destacar el caso peculiar, en el primer acto, del paso de las redondillas (vv. 501-672) al romance (vv. 673-956)<sup>30</sup> resultante del movimiento de los personajes que llegan ante la posada del Sevillano; a este cambio de escena no corresponde un vacío en el escenario.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Las narraciones son en todo caso monopolio del romance, como ocurre en la narración inicial, marcada por un cambio de redondillas a romance (v. 113), y la agnición final a cargo del largo monólogo del licenciado (vv. 2829-2976).

<sup>31</sup> Cfr. vv. 673-76: «Mas con la conversación / hemos entrado en Toledo / sin sentir, y en la posada / del Sevillano nos vemos». Se trata de un uso del 'espacio itinerante' que reaparece, aunque de forma más sencilla, en el tercer acto (v. 2492): el Corregidor saca a su hijo del mesón para llevarle a un 'templo' y reñirle; sin cambio de metro, los dos espacios se separan por la acotación «Entran por una puerta y sale por otra». Sobre este aspecto, cfr. J. Rubiera, IV. *La movilidad espacial. El espacio itinerante*, en Id., *La construcción del espacio*,

La presencia de otros metros es, cuantitativamente, irrisoria, pero vale la pena subrayar algunas peculiaridades que intervienen en la estructura dramática. En una comedia casi únicamente octosilábica, el ingreso de don Lope, el ridículo ‘galán al uso’ hijo del Corregidor, está marcado por el metro de endecasílabo en pareado (con heptasílabos) que, además de subrayar el cambio de escena (de Salamanca a las calles de Toledo), adquiere la función de caracterizar al personaje como un ‘lindo’ que se distingue netamente de los demás galanes de la pieza en cuanto portador de comicidad y protagonista de cortejos amorosos destinados al fracaso. Las formas cargadas de su galanteo provocan la hilaridad del público al mismo tiempo que declaran un discurso poético fuera de contexto al ser dirigido a la hija de un mesonero (vv. 416-436):

CONSTANZA	Tápate bien, Dominga, que no quiero que nos vea don Lope.
DON LOPE	<div style="text-align: right; padding-right: 10px;">En vano ha sido</div> cuando lince mi amor te ha conocido, Constanza hermosa, recatar tu cielo. Corre piadosa aqueste negro velo paréntesis grosero de la aurora, verás como tus luces enamora el prado, el sol, la fuente, el cielo, el ave y, con acentos de ámbar más suave, ostentando lozana sus primores, le festeja la reina de las flores. La rosa, que en sus nácares sedienta de tus ojos, al fuego se alimenta y Fénix, en la púrpura que emprende, se apaga entre sus rayos y se enciende. Permite que en la nieve de tu mano ese arroyuelo, que le imita en vano, aprisione su yelo fugitivo y yo, que a cuenta de adorarte vivo, merezca sin recelo de ofenderte, sola esta vez, Constanza, hablarte y verte.

---

pp. 99-124. De notable interés es también el uso de la escena múltiple en el segundo cuadro del segundo acto (vv. 1589-1792): sin cambio de metro (redondillas) asistimos a una conversación en casa de Leonor, que acaba con Inés y la misma Leonor que se ponen a la reja; al mismo tiempo, en el mesón, también Constanza y Dominga se acercan a la reja, y el espacio central se ha convertido en el exterior de la calle, donde aparecen los galanes.

El contrapunto de Fabio con la criada Dominga amplifica el contexto cómico de la escena,<sup>32</sup> y el rechazo firme de Constanza se realiza con una décima cuya conclusión es un guiño al público a la prenotoriedad del tema (vv. 496-500):

[...]  
que reservo este favor  
hasta que disponga amor  
que seamos, los dos, primero  
vos hijo de un mesonero  
y yo de un corregidor.

Esta secuencia del rechazo de don Lope por parte de Constanza tiene su paralelo en el encuentro de la moza con Juan/Lope, destinado a producir en ella una buena disposición (vv. 852-956), que cierra el primer acto con grandes expectativas del público. Si es verdad que allí el metro es la redondilla octosilábica y que no aparece un contrapunto cómico del gracioso, el juego de conceptos del amante, aun siendo más sencillo, mantiene un lenguaje poético gongorino que en cambio aquí no parece objeto de hilaridad (vv. 901-913):

DON JUAN	Ya sé ¡ay de mí!- que contigo es el aurora un bosquejo de tu luz, el sol un rasgo de tus hermosos cabellos, el clavel marchito adorno de tu planta y tan sediento busca la muerte en su huella que, anticipándose al tiempo, sale a vivir más temprano por ofrecerse más presto a ser de tu pie divino purpúreo hermoso trofeo; y sé también que te adoro.
----------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Queda en todo caso evidente la ineptitud del hijo del Corregidor, que llega a involucrar a su mismo competidor amoroso para obtener los favores de la dama (vv. 1497-1587), en una confusión de

---

<sup>32</sup> Cfr. vv. 454-59, en boca del criado Fabio: «Y usted, señora, ninfa del fregado, / ¿imita a su señora en lo mohíno / que también es fregona la divino, / con una honraza basta y testaruda / del tiempo de Doña Alda y la barbuda, / es más blanda, tratable y juguetona?».

identidades de Juan/Lope muy aprovechada por el dramaturgo hasta la mitad del tercer acto. En el sistema simétrico de la comedia de enredo, el paralelismo de los dos amantes, con el contrapunto cómico del gracioso, está remarcado métricamente al principio del segundo acto con la serie de tres quejas de amor en décimas atribuidas, en sucesión, a Diego, a Juan y al gracioso Frisón (vv. 957-986). Lope resulta un galán suelto, que irónicamente no sabe decidir qué dama escoger y está destinado a quedarse sin pareja. Esta peculiaridad queda subrayada otra vez, en el tercer acto, con una canción glosada protagonizada por el mismo don Lope, que al paño asiste en casa de Leonor al encuentro entre las dos damas y canta su indecisión, más ridícula en cuanto condenado al fracaso completo. El objeto de la glosa (vv. 2633-72) es una de las más conocidas coplas de la época, «De la dulce mi enemiga»,<sup>33</sup> cantada por Inés (vv. 2629-32). Aparece también en la segunda parte del *Quijote*, II, cap. 38, en la narración de la duquesa Trifaldi con una fuerte connotación cómica en cuanto referencia gastada que el personaje cervantino aprovecha dentro de su compleja historia inventada ante don Quijote. Además, como es sabido, en el *Quijote* esta canción da lugar a una reflexión metaliteraria de la Trifaldi acerca de la peligrosidad de los poetas y de sus «trasnochados conceptos» considerados infalibles para insidiar la honra de las doncellas y también de las dueñas<sup>34</sup>.

### 3. Conclusiones

La relación intertextual que se establece en la tradición teatral de *La ilustre fregona* es muy sugerente. Nos habla de una constante refundición de temas y motivos y de una atenta explotación de modelos teatrales intermedios. Así ocurre probablemente con *La hija del mesonero*, cuyas afinidades con la comedia atribuida a Lope no siempre se explican por el común aprovechamiento del

<sup>33</sup> Cfr. E. M. Wilson y A. L-F. Askins, *History of a Refrain*: De la dulce mi enemiga, «Modern Language Notes», 85/2, (1970), pp. 138-56.

<sup>34</sup> Cfr. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. por F. Rico, Crítica, Barcelona 1998, II, 38, pp. 942-45. Puede que este texto en la comedia constituya una referencia intertextual explícita, un acto de homenaje hacia el mismo Cervantes al que, finalmente, también la pieza remite, pero se trata de una letrilla tan conocida y glosada que difícilmente el público reconocería esta referencia.

modelo cervantino, sino que Figueroa y Córdoba debió de conocer su antecedente teatral. Más adelante, Cañizares aprovechará directamente la pieza atribuida a Lope para su comedia de figurón, que es el camino principal que la novela parece sugerir en ámbito teatral. Del análisis que he ofrecido aquí se pueden sacar algunas obviedades en torno al tema de la reescritura en un contexto de transcodificación, como la importancia de la métrica en la segmentación teatral o las necesidades intrínsecas del cambio de código, donde es la palabra teatral la principal responsable de la construcción del espacio, del tiempo y de la acción. Pero especialmente en el caso de *La ilustre fregona*, y habrá que averiguarlo con otros textos análogos, espero haber demostrado la gran importancia de tener en cuenta la profunda función estructurante de los textos poéticos englobados en la novela, que no responden solamente a las exigencias de la *variatio*, sino que se superponen a la diégesis y se organizan en un texto, una antología poética según las palabras de Monique Joly, que corre paralelo y colabora de manera determinante a la definición del significado profundo, del mensaje ideológico y de la reflexión metaliteraria que caracteriza esta peculiar experimentación cervantina. Puede resultar por lo tanto necesario indagar cómo se realiza el encuentro entre estas formas poéticas (y los contenidos que transmiten) y el sistema métrico que vertebra la pieza teatral. En el caso de *La ilustre fregona* atribuida a Lope, es evidente una particular atención del dramaturgo a aprovechar ampliamente la polimetría en su función estructurante y alimentarse del modelo cervantino. Considero oportuno no dejar al margen este aspecto, que es ineludible para apreciar el nivel de comprensión, por parte del escritor, de las distintas maneras de construir el mundo ficticio para representar instancias ideológicas.

Apéndice I: argumento e hipótesis de segmentación de *La ilustre fregona y amante al uso*

Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado Vacío	Acción
I, 1		1-128 redondillas	1	Calle de Toledo		Encuentro de los dos galanes Tomás y Diego; confesión de Diego enamorado de Clara.
		(129-272 romance) 273-968 redondillas	2	Calle frente al mesón	432	Tomás cuenta que se ha enamorado de Constanza por un retrato. Comentario cómico del gracioso Pepín que se ofrece para ayudar a Tomás.
			3	Sala del mesón	657	Don Pedro, hijo del Corregidor, y Antonio tratan de entrar en el mesón. Sale Constanza (con Inés), los rechaza y vuelve a entrar. Antonio se ofrece para ayudar a Pedro. Llega Clara con su escudero y encuentra a su hermano Pedro. Clara confiesa en un aparte su amor hacia Diego. El Huésped decide castigar la insolencia de don Pedro.
					968	Tomás y Diego consiguen entrar en el mesón disfrazados de criados; los dos hacen pasar a Pepín por un enloquecido e inofensivo galán “al uso” para que pueda acercarse a Constanza.
II, 1	a	969-992 tercetos encadenados	1	Casa del Corregidor		Don Pedro da a Antonio una carta de amor para Constanza y lo envía al mesón.
	b	993-1082 quintillas			1052	Doña Clara da a Antonio una carta de amor para Diego y lo envía al mesón.
	c	1083-1374	2	Sala del mesón		Diego y Tomás se cuentan los resultados de sus intentos amorosos. Pepín informa a los dos de sus avances con Constanza.



Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado Vacío	Acción
		redondillas				Constanza recibe una carta de amor de Tomás y descubre su verdadera identidad confirmada por Pepín. Se preocupa por la diferencia social. Tomás pregunta a Pepín por la reacción de la dama ante la carta de amor pero llega Antonio que entrega a Pepín la carta de amor de Pedro a Constanza.
		(1375-1388 soneto)				Tomás lee la carta de Pedro.
		(1389-1424 silva de pareados)				Tomás está celoso de Pedro.
d		1425-1514 décimas				Tomás solo sigue quejándose ante el retrato de su amada, Constanza lo ve, se enfada con él creyendo que se trata del retrato de otra dama y se marcha.
e		1515-1698 redondillas				Diego comenta con Pepín que en una carta Clara le ha citado esa misma noche; su entusiasmo contrasta con el desánimo de Tomás, quien se marcha. Pedro y Antonio se acercan a Pepín para saber si ha tenido éxito la carta de Pedro. Pepín contesta cómicamente y tranquiliza a Pedro que cree no tener rivales. Al llegar el Huésped, Diego y Pepín se marchan. El Huésped está preocupado por un retrato de Constanza y un papel que ha encontrado en el aposento de Tomás.
		(1699-1728 ovillejos)				Constanza lee el papel en voz alta y descubre que se trata de unas quejas de amor.

Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado Vacío	Acción
		1729-1796 redondillas				El Huésped decide ocultar este descubrimiento y alude al origen noble de Constanza, quien confirma su amor hacia Tomás, ya sin celos dado que ahora sabe que el retrato es el suyo. Se marcha el Huésped, llegan Tomás e Inés; los amantes se aclaran pero se preocupan porque el Huésped quiere echar a Tomás del mesón.
	f	1797-1924 romance			1924	Tomás propone a Constanza que se case con él; ella duda por su condición pobre pero al final acepta. Pepín los descubre; Tomás aclara que Pepín es su criado, y Pepín se marcha flirteando con Inés. Tomás y Constanza vuelven a declararse mutuo amor.
III, 1	a	(1925-1945 canción de endecasílabos y heptasílabos) 1946-2013 redondillas  (2014-2031 romance) 2032-2155 redondillas	1	De noche, calle frente a la casa del Corregidor		Diego canta su amor hacia Clara debajo de la ventana de ella.  Clara desde su ventana habla con Diego sobre sus deseos amorosos y se marcha. Llegan Pedro, Antonio y un músico y se acercan a la ventana del mesón, al otro lado llegan Tomás y Pepín y se acercan a Diego.  El músico canta a Constanza las penas de amor de Pedro.  Tomás celoso acomete a Pedro con la ayuda de Diego. Los músicos huyen, Pedro resiste pero se deja vencer y se marcha (contrapunto cómico de Pepín). Se abre la puerta de la

Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado Vacío	Acción
					2123	casa del Corregidor y Tomás, Diego y Pepín entran en el mesón.
					2143	Sale el Corregidor con sus pajes preocupado por el ruido. Llama a la puerta del mesón y entra.
			2	Mesón		Pepín, Tomás y Diego comentan la entrada en el mesón del Corregidor. Pepín y Diego se marchan y queda Tomás para recibirlo.
	b	2156-2443 romance				El Corregidor pide a Tomás que llame al Huésped y a Constanza; a solas, admite estar allí para aclarar la situación de su hijo. El Huésped confiesa a solas al Corregidor el origen de Constanza alegando las pruebas de su verdadera identidad.
	c	2444-2495 redondillas			2456	El Corregidor decide enviar a Constanza a un convento y los dos se marchan.
		(2496-2509 soneto)				Tomás envía a Pepín a hablar con Constanza para descubrir lo que se dijeron el Huésped y el Corregidor.
		2510-2569 redondillas				Tomás se queja por los celos hacia el hijo del Corregidor.
						Pepín informa a Tomás de que han llegado los padres de él y de Diego. Se marcha. También Tomás quiere marcharse pero llega Constanza (con Inés) y le pide explicaciones.

Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado Vacío	Acción
	d	2570-2601 octavas reales				Tomás la informa que ha llegado su padre, vuelve a profesar su amor incondicionado hacia Constanza pero se queja porque tiene que huir del mesón, y luego se marcha.
	e	2602-2753 redondillas			2670	Llega el Huésped que busca a Tomás para que le ayude con los clientes, pero ve que estos se marchan del mesón. Juan de Avendaño le explica que han sido invitados a casa del Corregidor y le invita también a él. Se marcha. Se va también el Huésped.
	f	2754-2933 romance	3	Casa del Corregidor		Aparece el Huésped con un cofrecillo, salen también Diego padre, el Corregidor, Juan de Avendaño con un criado con otro cofrecillo, don Pedro, Antonio, Juana y Clara. Diego padre saca el pergamino y la cadena, confronta estas pruebas con las que tiene el Huésped y se demuestra la verdadera identidad de Constanza, quien aparece. Llegan también Tomás, Diego hijo y Pepín.  Diego padre cuenta la historia de la violencia que hizo a la madre de Constanza, y que solamente ahora sabe que tiene una hija. Se descubre que Tomás es hijo de Juan de Avendaño y así puede casarse con la ilustre fregona Constanza. El Corregidor le concede Clara a don Diego y don Pedro se casa con Juana hermana de Diego.
					2933	

Apéndice II: argumento e hipótesis de segmentación de *La hija del mesonero*

Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Acción
1,1	a	1-112 redondillas	1	Salamanca		Un preceptor riñe a sus dos alumnos, Juan y Diego, que no quieren estudiar y se dedican, con el gracioso Frisón, al juego y a las tabernas.
	b	113-312 romance			312	Diego cuenta a Juan que huye de un matrimonio combinado en Burgos con una dama de la que ha notado la hermosura por un retrato, pero quiere dedicarse a la vida libre. Contrapunto cómico del gracioso Frisón. Deciden disfrazarse de pobres y escaparse.
1,2	a	313-490 endecasílabos sueltos (con heptasílabos)	2	Calle de Toledo, jardín		Don Lope hijo del Corregidor informa al criado Fabio que está allí para cortejar a dos damas, una por interés (Leonor) y otra por gusto (Constanza). Llega Constanza de la iglesia y don Lope la galantea como un lindo. Contrapunto amoroso entre los criados Fabio y Dominga.
	b	491-500 décimas				Constanza cierra la conversación con don Lope poniéndole la condición, para que puedan tener una relación, de que ella sea hija de un corregidor y él hijo de un mesonero. Se marcha.
	c	501-672 redondillas				Don Lope y Fabio ven fuera de la escena a un toro que amenaza a Leonor e Inés, y a tres hombres que las salvan. Aparecen Juan, Frisón y Diego con Leonor desmayada en sus brazos. Diego la reconoce como la dama del retrato y queda prendado por ella, mientras que Juan se enamora de Inés. Diego y Juan ocultan su identidad y se hacen llamar Tomás Pedro y Lope.

Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Acción
	d	673-956 romance		Mesón		Diego, Juan y Frisón han llegado al mesón del Sevillano. Convencen al mesonero a aceptarles diciéndole que vendrán sus ricos amos. Llega Constanza y Domingo con vino. Juan queda impresionado por la belleza de Constanza, mientras que Domingo intenta flirtear con él. Llegan dos mercaderes procedentes de Madrid junto con Tronera, mozo de mulas. El mesonero les da de comer. Tronera y Frisón conversan con lenguaje bajo de la calle. Juan/Lope enamorado se encuentra a solas con Constanza y le declara su amor. Constanza muestra altivez pero el joven le agrada.
II, I	a	(957-986 décimas)	1	Cuatro días después, mesón	956	En la víspera de San Juan, Diego y Juan/Lope expresan a solas sus penas de amor, con el contrapunto de Frisón enamorado de Domingo.
	b	987-1150 redondillas  1151-1588 romance				Los galanes comparten su desánimo amoroso (contrapunto de Frisón). Aparece el mesonero que se muestra impaciente por la tardanza de los amos de los falsos criados, pero estos le ofrecen dinero y queda satisfecho. Además, los toma a su servicio.  Juan/Lope se queda solo a la espera de Constanza, pero encuentra a Inés criada de Leonor en busca de los jóvenes para recompensarles la ayuda con el toro. Constanza los ve y se pone a escuchar. Inés le confiesa amor a Juan/Lope y él finge corresponderle para ayudar a Diego en sus intentos con Leonor, ama de Inés. Constanza sale furiosa, pero consigue disimular. Inés se marcha pero cita a Lope por la noche ante la reja de la

Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Acción
						<p>casa de Leonor.</p> <p>Constanza celosa se queja con Juan/Lope y le amenaza, hasta que el joven se marcha.</p> <p>El Corregidor entra en el mesón y pide a Constanza que deje de tener tratos con su hijo. Juan/Lope al paño tiene celos pensando que los dos hablan de amor. El Corregidor se marcha.</p> <p>Constanza y Juan/Lope riñen entre ellos a causa de los respectivos celos. Constanza se marcha.</p> <p>Llega don Lope, hijo del Corregidor, y pide a Juan/Lope que le ayude a obtener los favores de Constanza. Juan/Lope acepta la cadena como premio y se compromete a ayudarle.</p>
II, 2	a	1589-1792 redondillas	2	Casa de Leonor	1588	<p>En la noche de San Juan, Inés cuenta a Leonor que Juan/Lope ha rechazado el dinero ofrecido como recompensa de la ayuda con el toro. Leonor se muestra interesada por Tomás mientras que Inés le aconseja que se case con don Lope. Oyen ruido de fiesta y se ponen a la reja.</p>
				Reja del mesón Calle		<p>Al mismo tiempo, también Constanza y Dominga se ponen a la otra reja, para ver si Juan/Lope se acerca a la casa de Leonor e Inés, tal como habían acordado.</p> <p>Llegan Diego, Juan/Lope y Frisón armados, Juan quiere averiguar si don Lope, hijo del Corregidor, se acerca a la reja de Constanza o a la de Leonor. Juan se acerca a la reja de Constanza y Diego a la de Leonor. Las dos parejas hablan de amor y celos en una escena múltiple. Frisón con Dominga hacen de breve contrapunto cómico. Llegan unos músicos y cantan a las parejas.</p>
	b	1793-1994 romance				<p>Se marchan los músicos y las damas comentan la situación.</p>

Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Acción
						Aparecen Don Lope y Fabio seguidos por el Corregidor. Empiezan a reñir con Diego y Juan/Lope, las damas se marchan. Sale la ronda, y con el Corregidor quieren descubrir la identidad de los galanes embozados. Don Lope noblemente ayuda a Juan/Lope y a Diego a mantener ocultas sus identidades. Don Lope y Juan/Lope se dan la mano pero aplazan al día siguiente la conclusión del duelo.
III, 1	a	1995-2106 redondillas	1	Al día sig., campo en Toledo	1994	Juan/Lope vestido de galán va al duelo con Don Lope, quien le reconoce enseguida como el mozo del mesón, pero Juan/Lope lo niega rotundamente. Empiezan a reñir, llega Constanza de vuelta de la misa, reconoce a Juan/Lope e impone la suspensión de la riña. Salen Leonor e Inés de paseo a tomar el acero y reconocen a Juan/Lope, quien sigue negando y se marcha; Don Lope quiere seguirlo para averiguar su identidad pero Leonor le pide que la acompañe y don Lope acepta. También Constanza quiere marcharse, pero Leonor se lo impide.
	b	2107-2204 romance			2204	Juan/Lope y Diego comentan lo acaecido. Aparece el Huésped y luego Constanza y Dominga. Llegan clientes; el Huésped, Diego y Constanza se marchan a trabajar. Dominga intenta seducir a Juan/Lope y, no consiguiéndolo, lo amenaza con delatar al Huésped su relación con Constanza. Juan/Lope, ante el chantaje, finge aceptar los requiebros de Dominga. Aparece al paño Frisón que ve la escena y sale quejándose con Dominga. Juan se marcha y poco después también Dominga.
III, 2	a	2205-2476 redondillas	2	Mesón		Aparece el Corregidor que lee una carta (en prosa) de los padres



Acto y Macrosec.	Microsec.	Versificación	Cuadros	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Acción
	b	2477-2572 romance		Calle fuera del mesón (templo)		de Juan y Diego en la que se da noticia de sus travesuras. Le comenta el hecho a Frisón para que le advierta si se presentan dos jóvenes galanes con un criado embustero. Escena cómica. Aparece en el mesón don Lope. El Corregidor riñe a su hijo porque está en el mesón.
III, 3	a	2573-2628 redondillas (2629-2672 canción glosada)	3	Casa de Leonor	2572	Salen del mesón (entran por una puerta y salen por otra). El Corregidor vuelve a reñir a su hijo en una larga tirada exigiéndole que deje sus pretensiones hacia la humilde fregona Constanza. Don Lope finge estar arrepentido.
	b	2673-2828 redondillas 2829-3002 romance				Constanza se presenta en casa de Leonor, las dos con Inés se ponen a labrar. Inés canta una breve canción. Don Lope, que asiste al paño, canta sus dudas amorosas hacia las dos damas glosando con cuatro décimas la redondilla de Inés. Don Lope se acerca a las damas. Llegan Juan, Diego y Frisón. Llegan el mesonero con el licenciado Cetrino (el preceptor), que descubre a los dos jóvenes. El licenciado se lanza contra Frisón que considera responsable de la desviación de los jóvenes. Juan y Diego admiten su verdadera identidad. El licenciado cuenta la historia del nacimiento de Constanza, hija de la bella Violante amada y abandonada por el padre de Diego, de su parto secreto en Toledo, de su muerte prematura y del criado infiel que ocultó por interés la verdadera identidad de la joven. Todos se reconocen: Diego promete casarse con Leonor, Constanza con Juan, y Don Lope se queda sin esposa.

DEBORA VACCARI

DE *LA CONFUSIÓN DE UNA NOCHE* A *LA CONFUSIÓN DE UN JARDÍN*: MORETO REESCRIBE A CASTILLO SOLÓRZANO\*

Quisiera empezar con una conocida cita de Lope de Vega, sacada de su novela *El desdichado por la honra*: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte».<sup>1</sup> Claramente la afirmación de Lope no puede tomarse de forma radical: es evidente, como bien subraya Baquero Goyanes, «que comedia y novela suponen estructuras diferentes y requieren técnicas y expresiones distintas».<sup>2</sup> Sin embargo, como se ha dicho muchas veces, es cierto que entre los dos géneros hay un parentesco estrecho: si Marcos A. Morínigo habla de la comedia como *sustituto* de la novela,<sup>3</sup> según Stanislav Zimic

es evidente que los autores de novelas cortesanas, impresionados por la popularidad de la comedia, trataron de competir con ésta, ofreciendo al público una diversión semejante, en forma escrita. La relación entre la novela cortesana y la comedia se nota en los temas, en los problemas, en las situaciones, en la multiplicidad de incidentes, en el cambio frecuente de escenas y, como hemos indicado, de manera muy saliente en los personajes. En ambos géneros notamos la misma impaciencia por proceder adelante de manera incontenible. Es así que la

---

\* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER, con referencias FFI2011-23549; CDS2009-00033.

<sup>1</sup> Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid 2002, p. 183.

<sup>2</sup> M. Baquero Goyanes, *Comedia y novela en el siglo XVII*, en *Serta Philologica* F. Lázaro Carreter, Cátedra, Madrid 1983, vol. II, pp. 13-29.

<sup>3</sup> M. A. Morínigo, *El teatro como sustituto de la novela en el Siglo XVII*, «Revista de la Universidad de Buenos Aires», 2/1 (1957), pp. 41-61.

acción rápida, dinámica y el afán de continuo movimiento determinan la creación del personaje e imposibilitan un detenido análisis psicológico de él.<sup>4</sup>

La afirmación de Lope, pues, parece tener sentido al analizar las relaciones intertextuales que se pueden establecer entre la novela corta *La confusión de una noche* de Castillo Solórzano y la comedia que de ella procede, es decir *La confusión de un jardín* de Moreto.<sup>5</sup> Como señala Ruth Lee Kennedy, esta filiación ha sido establecida por primera vez por Hurtado y Palencia;<sup>6</sup> la misma estudiosa ofrece en su obra de 1932 sobre el dramaturgo una primera lista de parecidos y diferencias. Lo que me propongo hoy es volver sobre el tema para analizar más detenidamente las modalidades en las que Moreto reescribe la novela de Castillo Solórzano.

Pero antes de entrar en el tema, es preciso ofrecer unas informaciones preliminares sobre las obras que aquí nos ocupan.

La novela corta *La confusión de una noche* abre la colección titulada *Los alivios de Casandra*, última obra publicada por Alonso de Castillo Solórzano, impresa en Barcelona en 1640.<sup>7</sup> La narración de las cinco novelitas (a la que se añade la representación de una comedia) que componen la colección está justificada, una vez más a la manera boccacciana, por la presencia de un marco, en el que se cuenta cómo Casandra, doncella de 16 años, cae enferma de melancolía en Milán; para aliviar su tristeza, el padre decide llevarla a su quinta, dotada de un maravilloso jardín. Aquí, le hacen compañía a Casandra seis damas españolas, una de las cuales, Gerarda, propone organizar unos entretenimientos en los que cada dama cuente una novela, además de haber música y otros regocijos. El lugar del jardín en el que se celebran estos entretenimientos es un verdadero teatro al aire libre:

esa placeta entapizada de murtas y arrayanes que la hacían cuadrada, en medio de ella estaba una hermosa fuente [...]; a un lado estaban por orden puestas

<sup>4</sup> S. Zimic, *Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», 51 (1975), pp. 169-232: p. 214.

<sup>5</sup> Ya R. L. Kennedy habla de esta relación en su *The dramatic art of Moreto*, Smith College, Philadelphia 1932, pp. 158-59.

<sup>6</sup> J. Hurtado, Á. González Palencia, *Historia de la literatura española*, Saeta, Madrid 1921, p. 735.

<sup>7</sup> He consultado la copia impresa conservada en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura R/4245.

unas gradas que no pasaban de tres órdenes, las cuales cercaban un asiento algo eminente que estaba señalado para Gerarda donde había de novelar (f. 6v).

De hecho, es Gerarda la primera en tomar la palabra, contando la novela de *La confusión de una noche*.

Unos diez años después de la publicación de *Los alivios de Casandra*, probablemente alrededor de 1649, Agustín Moreto escribe *La confusión de un jardín*, comedia que, sin embargo, no sale impresa hasta 1681, cuando se incluye en la *Tercera parte* del dramaturgo (Madrid, Antonio de Zafra),<sup>8</sup> y cuya paternidad se ha debatido por parte de la crítica apuntando a una posible colaboración de Moreto con otro dramaturgo.

Punto de partida para mi reflexión de hoy es *La confusión de una noche* de Castillo Solórzano. La novela se divide netamente en dos partes: la primera le sirve al autor para presentar las relaciones que unen a los diferentes personajes y contar sus historias; y la segunda es la del enredo que se desarrolla casi por completo en un jardín, el de la casa de la dama protagonista, Dorotea. Los procedimientos usados por Castillo Solórzano en la primera parte son típicamente narrativos. Un narrador extra-diegético (que en este caso coincide con un personaje del marco de la colección, que funciona como macro-texto en el que se inserta la novela) cuenta los hechos que le ocurren en Sevilla a una dama, Dorotea, y a su galán, don Fadrique, intentando esbozar también su psicología. Los dos enamorados están obligados a separarse cuando don Fadrique mata a un rival y huye a Nápoles. Aquí, tras caer al mar en el transcurso de una batalla, se hace pasar por muerto para librarse así de sus enemigos y poner a prueba el amor de Dorotea. Ésta, en Sevilla, empieza a ser cortejada por don Diego, de quien solo al final se descubrirá que es hermano de don Fadrique. Sin embargo, Dorotea no quiere a don Diego, del que, por el contrario, está prendada su hermana Feliciano, por lo que decide ayudarla, citando al galán por la noche en el jardín para aclarar la situación.

Pero es la segunda parte de la novela la que llama la atención del lector por su carácter marcadamente teatral. Casi toda la acción se desarrolla en el jardín de la casa de la protagonista; y merece la pena recordar que un jardín también es, en un fascinante juego de espejos y de círculos concéntricos entre novela y marco, el lugar en

---

<sup>8</sup> He consultado una suelta conservada en la Biblioteca Histórica de Madrid bajo la signatura C 18872,6.

que Gerarda está contando la novela para aliviar la tristeza de la joven Casandra. De esta forma, a través de las palabras de la narradora, el auditorio del marco de la novela se convierte también en público de una representación teatral, la de los encuentros y desencuentros que acontecen en el caos de una noche oscura en el jardín de Dorotea. Aquí se refugia don Fadrique – que, mientras, ha vuelto a España –, huyendo de la justicia que le persigue, gracias a don Manuel, padre de la protagonista; don Diego espera a Dorotea para hablarle; y Andrea, criada de Dorotea, ejerce de mensajera entre la dama y sus galanes, pero nunca acierta. Se producen así varios intercambios de identidad entre los dos galanes, unos involuntarios, causados por la torpe Andrea, y otros voluntarios, encaminados sobre todo al descubrimiento de las verdaderas intenciones de la dama.

Como bien señala Miguel Zugasti hablando de las obras de enredo, hay una

desmesurada concentración de episodios equívocos, casualidades, disimulos, malentendidos, ocultamientos y lances inverosímiles, llegando al punto de que estas artimañas del ingenio rebasan con claridad lo que es el esqueleto de una obra para convertirse en el todo. Desde esta óptica entiendo el enredo como un elemento estructural, genésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites de un género y por lo tanto está presente en textos de variada naturaleza como el teatro y la novela (ejemplo máximo será la novela cortesana).<sup>9</sup>

Y de hecho, al leer esta parte de la novela, nos damos cuenta de que prevalecen los procedimientos dramáticos. Los continuos movimientos de tantos personajes en un espacio tan pequeño como el del jardín y de algunos aposentos colindantes dan un ritmo muy elevado a la narración, a menudo interrumpida por los parlamentos de los personajes. Tampoco hay que olvidar que Castillo Solórzano, además de novelista, era un hábil dramaturgo que, por consiguiente, conocía muy bien los recursos típicos de la comedia, que en *La confusión de una noche* despliega considerablemente.

Probablemente por esto, de la novela de Castillo Solórzano Moreto opta por dramatizar la segunda parte. Y para subrayar el cam-

---

<sup>9</sup> M. Zugasti, *De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina*, en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, *La comedia de enredo*. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1997), Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Almagro, Almagro 1998, pp. 109-41: p. 109.

bio de eje de la fábula, significativamente cambia el título desde *La confusión de una noche* a *La confusión de un jardín* (y las palabras “confusión”, “noche” y “oscuridad” son recurrentes en la comedia). De esta manera, el dramaturgo convierte el jardín de la segunda parte de la novela (y el enredo que en él se desarrolla) en el único centro de la comedia, aprovechando, además, para realizar un ejercicio de ingenio: poner en práctica las tres unidades aristotélicas, lo que produce un efecto de extrema concentración espacio-temporal (de alguna manera ya presente en la novela). De hecho, la única acción de la pieza gira alrededor de la dama, que aquí se llama Beatriz (prácticamente no hay intrigas secundarias), y se desarrolla casi enteramente en el tiempo acotado de una noche y en el espacio cerrado del jardín (al que se añaden unas calles colindantes y unos aposentos con salida al propio jardín). Inevitablemente, a lo largo de toda la comedia se produce un juego muy complejo de entradas y salidas del tablado: la pieza está construida como un perfecto mecanismo de relojería.

Esto nos lleva a otra cuestión fundamental al considerar la relación entre novela y comedia: a diferencia del novelista, a la hora de crear, el dramaturgo tiene que contar con unos vínculos impuestos por la infraestructura del corral y a menudo también por la composición de la compañía de actores. En el caso de *La confusión de un jardín*, pues, podríamos decir que Moreto ‘se limita’ a llevar al tablado del corral lo que Castillo Solórzano cuenta en la segunda parte de su novela, usando esta casi como un guión.

La reescritura de la novela para el teatro no excluye, por supuesto, que el dramaturgo aporte sus propias novedades, ya que su objetivo primario es el de crear un producto diferente, destinado a triunfar en los corrales de comedias. Y probablemente debido a la voluntad de hacer un guiño a los espectadores, Moreto modifica el lugar de la acción: si en la novela esta transcurre en Sevilla, «insigne y antigua ciudad de España, metrópoli de la Andalucía. Madre de lucidos ingenios, de solares nobles y en particular de hermosísimas damas» (f. 8r-v), el dramaturgo elige Madrid, la Corte del reino de la que Moreto ofrece unas curiosas pinceladas: por ejemplo, Diego cuenta a Beatriz la pendencia con unos hombres ocurrida cuando salía «a la calle Mayor / cerca de San Felipe» (f. 13a) en dirección a casa de la dama. Diego se refiere aquí a una de las zonas más concurridas de la ciudad donde, en la esquina de la calle Mayor con la Puerta del Sol, en el siglo XVII se encontraba uno de los mentideros más importantes de la ciudad, llamado ‘de San Fe-

lipe el Real' por el convento en cuyas gradas se reunían a charlar sobre todo los soldados.<sup>10</sup> Este tipo de referencia a un lugar muy conocido para los ciudadanos de la Corte, pero probablemente desconocido para los otros súbditos del Reino, podría justificarse suponiendo que la comedia se escribió para un público madrileño, para el que el mentidero de San Felipe era un lugar familiar. Desgraciadamente no tenemos datos acerca de una posible representación de la obra en Madrid; sin embargo, era común que un dramaturgo insertara en el texto referencias a lugares concretos y reales de las ciudades donde se ponía en escena una obra para que el público pudiera identificarse y sentirse partícipe de las acciones escenificadas. Además, el hecho de que el personaje de Diego se mueva por una zona de Madrid muy frecuentada por soldados como el mentidero de San Felipe, nos lleva a pensar que él, como Fadrique en la novela, durante su estancia de tres años lejos de la Corte, también se había dedicado a la carrera militar, aunque no se diga claramente en la comedia. Este detalle resultaba claro al público madrileño, para el que funcionaba probablemente como una acotación implícita, y al mismo tiempo le ahorra a Moreto una digresión para explicar el pasado del personaje.

Muy significativos también son los cambios que Moreto opera desde el punto de vista de la construcción de los personajes femeninos de la comedia. Dorotea, en la novela, en ningún momento se inclina por Diego, el galán que la corteja, y le cita por la noche solo para rechazarle y abrirle camino con él a su hermana; Castillo Solórzano, pues, la presenta como una mujer firme, casi una víctima de las vicisitudes y de los equívocos de una noche de caos. La Beatriz de la comedia, por el contrario, al comienzo quiere hablar con Luis (otro galán que la corteja y se descubrirá ser el hermano de Diego) para comunicarle su voluntad de casarse con él, y para hacerlo no duda en poner en peligro su honor y el de su casa citándolo por la noche y dándole la llave de la puerta del jardín. No obstante, más tarde, al descubrir que su antiguo novio, Diego, está vivo, no duda en cambiar de idea, dejando a Luis y quedándose con su primer amor. Moreto, de esta forma, hace de la dama una

---

<sup>10</sup> Véase R. Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid* (1861), ed. facsímil, Fernando Plaza del Amo, Madrid 1990, p. 114, o J. Deleito y Piñuela, *Sólo Madrid es Corte*, Espasa-Calpe, Madrid 1944, pp. 208-16. El propio Moreto describe las actividades alrededor de las gradas en su comedia *De fuera vendrá*, vv. 61-89 (edición en línea de Delia Gavela, <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/DeFueraVendra.pdf>).

encarnación más del conocido tópico de la imprudencia e inconstancia en la mujer, como por otro lado, Diego no pierde la ocasión de remarcar:

¿Beatriz con nuevo cuidado,  
con un don Luis estimado  
tan presto en lugar de mí?  
Pero tres años no es presto;  
que en mucha menos distancia  
suele caber la inconstancia  
de las mujeres (f. 15a).

De las nuevas características que Moreto atribuye a la protagonista procede el cambio que afecta también al personaje de la hermana de la protagonista. En la novela, Feliciano está prendado de Diego y aprueba la idea de la cita nocturna de Dorotea con él en el jardín para aclarar la situación. En la comedia, por el contrario, Leonor no cree oportuno que su hermana Beatriz hable con un galán en el jardín por la noche, porque «jardín y noche, [...] alientan / el ánimo más cobarde, / y en la mayor cortesía / despiertan las libertades» (f. 3a). Podríamos decir que, al manifestar continuamente su preocupación por el honor de la hermana, el papel que desempeña Leonor – por lo menos en la primera parte de la comedia – se acerca al del “guardián de la honra”, papel que luego, al entrar en escena, asumirá don Jerónimo, su padre. Veamos, por ejemplo, estos versos:

[...] se ofenden  
en ocasión semejante  
la fama de tus virtudes,  
la obligación de tu sangre,  
lo que se debe al decoro  
de la casa de tu padre;  
que es el sagrado en que tiene  
cualquier pensamiento cárcel (f. 3a-b).

Además Beatriz, tan despreocupada y voluble, es protagonista de una escena muy divertida de la comedia, de nueva creación por parte de Moreto, que modifica la ambientación de la declaración de amor que Dorotea hace a Diego pensando que se trata de Fadrique. Moreto significativamente opta por ambientar también esta escena en el jardín. Al comienzo de la tercera jornada, Leonor le aconseja a su hermana Beatriz, decidida a hablar a Diego para revelar su



amor, que no vaya a buscar al galán a su cuarto, sino que baje al jardín

por la escalera que tiene  
tu retrete, y a dar viene  
a esa pared de jazmín.  
El cuarto en que está don Diego  
conoces, y la ventana  
que mira al jardín.

BEATRIZ                      Hermana,  
ya tu discurso a ver llego.  
Querrás que don Diego me hable  
por la ventana.

LEONOR                      Es así,  
y hacerlo conviene aquí;  
que es modo menos culpable (f. 22a).

Así, en el desenlace la comedia, en la oscuridad de una noche sin luna, el jardín se vuelve a llenar de personajes: don Jerónimo, padre de Beatriz, decide bajarse ya «que hay enemigo / dentro de casa, y el recelo es justo» (f. 22b); don Diego porque no consigue dormir ya que «¿Cómo ha de haber reposo, / donde hay amor y celos?» (f. 23a); y Beatriz con su hermana y Jusepa para hablar con Diego. Beatriz le pide a Jusepa que tire una piedra a la ventana del aposento donde piensa que se encuentra Diego, pero donde en realidad descansa Luis. Este decide disimular y se pone a escuchar (como todos los demás allí presentes) las palabras de Beatriz.

Moreto parece dar un vuelco irónico a una situación típica de las comedias, como es la del ventanear de las damas y del cortejo nocturno de los galanes. Aquí no es el caballero enamorado el que tira una piedra a la ventana de su dama, sino que, una vez más, es ella la que se lanza, atrevida, a la búsqueda de un contacto con él, como había hecho al comienzo de la obra con la cita en el jardín. Y lo hace siguiendo las modalidades típicas del cortejo nocturno a una dama. Beatriz es, pues, la perfecta representante de la categoría de las damas de la comedia nueva, voluble, emprendedora y capaz de administrar autónomamente su honor.

Un elemento más de distinción. Al tratarse de una comedia de enredo, Moreto remarca el carácter cómico de los personajes bajos ya presentes en la novela de Castillo Solórzano. En particular, al construir el personaje de la criada Jusepa aprovecha y explota irónicamente algo que ya encuentra en la novela, haciendo de la criada una tracista que va hilando el enrevesado enredo con sus ac-

ciones pero de forma inconsciente, al contrario de lo que ocurre con muchos graciosos de comedia. De su papel Jusepa se queja abiertamente:

Aquí  
todo Jusepa ha de ser;  
¿no hay traza allá para hacer  
una emboscada sin mí?  
Parece que yo también  
no soy doncella que trato  
de honestidad y recato  
como otras que aquí se ven (f. 23b).

El otro criado de la comedia, Vicente, a su vez, se queja con su amo Luis porque no se siente igual a los graciosos de las comedias:

A fe que si hubiera sido  
lacayo de una comedia,  
con otro amor me trataras,  
y a cuanta conquista fueras,  
aun antes que la emprendieras,  
conmigo la consultaras;  
[...] ¡Bien haya quien inventó  
lacayos tan compañeros,  
que aún suelen ser consejeros  
del mismo rey que rabió! (f. 7b).

Como he venido apuntando hasta ahora, al reescribir la novela de Castillo Solórzano, Moreto aprovecha unos elementos marcadamente teatrales ya presentes en la segunda parte de *La confusión de una noche*, texto que sigue casi como si de un guion se tratara. Es más, lo usa para un refinado juego de habilidad y construye una comedia perfectamente conforme a las unidades aristotélicas y, al mismo tiempo, muy compleja desde el punto de vista de la puesta en escena dada la extrema concentración espacio-temporal de las acciones representadas. Y todo esto sin olvidar el objetivo final, es decir, crear un producto con el que satisfacer los gustos del público del corral.



DANIELA PIERUCCI

IL PARADIGMA SETTECENTESCO DELLA ‘SPOSA DOMESTICA’  
TRA ITALIA E SPAGNA: TRE ADATTAMENTI  
DE *LA MOGLIE SAGGIA* DI GOLDONI<sup>1</sup>

1. *La moglie saggia* fu rappresentata per la prima volta durante il carnevale di Venezia del 1752 con il titolo *Il trionfo della prudenza in Rosaura moglie amorosa*, cambiato poi in fase di stampa. La commedia mette in scena la vicenda della contessa Rosaura che, come ricorderà l'autore nelle sue *Memorie*, «ha la disgrazia d'avere un marito brutale, che disprezza la dolcezza della sua sposa, e vive in qualità di cicisbeo colla marchesa Beatrice, al par di lui cattiva e maligna». <sup>2</sup> Modello di obbedienza e abnegazione («l'è bona come un agnello», afferma il servo Brighella nella scena d'apertura), Rosaura sopporta, paziente e rassegnata, quel marito che il padre ambizioso, il ricco mercante Pantalone, ha scelto per lei; ma, paradossalmente, né il padre, né il marito, il conte Ottavio, con cui l'anziano mercante stringe un 'vantaggioso' accordo di separazione, riescono a imporre alla giovane sposa di abbandonare il tetto coniugale:

Io son moglie del conte Ottavio ed ho acquistato quel grado di nobiltà che ha saputo innamorare voi stesso [...] Dovrei dunque perder io questo bene, farlo perdere ai miei figliuoli per il solo motivo di non soffrire? Ditemi, signor padre chi è al mondo che qualche male non soffra? Figuratevi i disagi della po-

---

<sup>1</sup> Questo studio è solo un *addendum* alla mia ricerca PRIN, i cui risultati sono già confluiti nel saggio introduttivo alla mia edizione de *El Rutzvanscad o Quijote trágico* (Madrid, 1786), traduzione di Juan Pisón y Vargas della parodia drammatica del nobile veneziano Zaccaria Valaresso, *Rutzvanscad il Giovane* (Venezia 1724). Il volume è stato pubblicato da ETS nel dicembre 2010.

<sup>2</sup> C. Goldoni, *Memorie del signor Goldoni per servire alla storia della sua vita ed a quella del suo teatro*, tomo II, dalle stampe di Antonio Zatta e figli, Venezia 1788, cap. XIV, p. 112.

vertà; i dolori dell'infermità. Il Cielo che mi libera da tali travagli mi vuol mortificare col poco amore di mio marito. Pazienza! Sarà segno che io non merito di essere amata. Segno che il cielo mi vuol oppressa per questa strada, forse perché non m'insuperbisca soverchiamente della mia fortuna [...] Prima di abbandonare un marito convien pensarvi moltissimo. L'onestà, il decoro sempre discapita ed è assai meglio soffrire le domestiche dispiacenze, di quello sia esporsi alle dicerie, alle critiche.<sup>3</sup>

Al contrario, Rosaura, che non è come la lavandaia Bettina (*La buona moglie*, 1751) «di basso rango e di poco spirito»,<sup>4</sup> guidata dalla sua prudenza, riuscirà a tener testa alla superba marchesa e a riconquistare il marito pentito, dopo averlo scoperto e svergognato nel tentativo di avvelenarla. Sarà Rosaura stessa, infine, che in chiusura di commedia pronuncerà un discorso 'celebrativo' dell'amore coniugale:

assicuratevi che qualunque amore di donna non arriverà mai a quello di moglie, poiché in tutti gli altri, siccome vi è il delitto vi può essere facilmente l'inganno; ma in questo vi è l'onestà, l'innocenza, la tranquillità, la consolazione, la pace.<sup>5</sup>

È d'altronde risaputo che secondo il credo borghese di Goldoni e dei suoi personaggi «non vi è bene maggiore sulla terra, non vi è più vera ricchezza, non vi è maggiore felicità oltre quella di un matrimonio concorde, e di una famiglia in pace».<sup>6</sup>

In verità, il matrimonio costituì nel Settecento una delle principali preoccupazioni di moralisti e riformatori di tutta Europa. Il rilassamento dei costumi aristocratici, imputato alle nuove pratiche sociali, da un lato la conversazione salottiera, il cicisbeismo, le licenziosità della moda, dall'altro la progressiva emancipazione culturale della donna e la sua apertura alla sfera pubblica, aveva messo in crisi l'istituzione e alterato il rapporto tra i sessi. Fu pertanto opinione condivisa che la riforma e la salvaguardia del matrimonio e della famiglia fossero indispensabili per la saldezza e la prosperità degli Stati, in particolare quando, a partire dagli anni Cinquanta, circolava per tutta Europa l'allarme dello spopolamento demografico.

---

<sup>3</sup> C. Goldoni, *La moglie saggia*, in *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni*, appresso gli eredi Paperini, Firenze 1753, tomo IV, pp. 28 e 31.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>6</sup> *Prefazione* al tomo XV dell'edizione Pasquali.

Parere altrettanto comune tra gli illuministi europei fu l'attribuire alla donna il compito di 'vegliare' sulla famiglia e di educare con la sua peculiare sensibilità il marito e i figli. A tale proposito lo scrittore tedesco Joachim Heinrich Campe scriveva, rivolgendo consigli educativi alla figlia (*Väterlicher Rat an meine Tochter*, 1789):

La vita pubblica degli uomini è legata alla soavità domestica: la felicità degli Stati nasce dalla felicità delle famiglie; e la felicità delle famiglie è quasi tutta opera della donna: da cui si deduce necessariamente che la felicità degli Stati è nelle vostre mani.<sup>7</sup>

Quando Goldoni scrive *La moglie saggia* il modello femminile 'domestico' di Rousseau è ancora di là da venire (*Émile, ou De l'éducation*, 1762), ma il drammaturgo veneziano ha ben presente la donna virtuosa dei romanzi sentimentali inglesi; risale infatti a due anni prima la sua rappresentazione della *Pamela*, versione teatrale dell'omonimo romanzo di Samuel Richardson (1741). In Italia il dibattito sul matrimonio e sul ruolo della moglie sembra essere principalmente condotto dai moralisti devoti, rifacendosi, di norma, a posizioni tradizionaliste (ricordiamo che nel 1712 torna ad essere pubblicata la traduzione italiana de *La perfecta casada* di Fray Luis de León):

Mancherebbe dunque, nell'Italia dei lumi, una forte, risentita, diffusa morale laica sui temi del matrimonio e dell'educazione dei figli analoga a quella che si stava sviluppando nei principali paesi europei, quella morale laica che invece si esprimeva con gran forza, nella penisola, sia pur in una ristretta minoranza, ma con grandi ripercussioni esterne, perlomeno sull'opinione pubblica più illuminata e presso i sovrani aperti alle riforme, sui grandi temi riguardanti le riforme statuali ed economiche, la lotta contro il baronaggio, l'inserimento delle masse diseredate nel processo produttivo.<sup>8</sup>

Se è vero che sul tema del matrimonio la voce dei moralisti italiani assume varie modulazioni, dalle più intransigenti alle più moderate, come ben mostra l'accurata ricostruzione di Luciano Guer-

---

<sup>7</sup> Cito dalla versione spagnola *Eufemia o la mujer verdaderamente instruida*, Imprenta de Villalpando, Madrid 1806, p. 15.

<sup>8</sup> C. Bordini, "L'amor tenero e dilicato" matrimonio e figura femminile in *Giuseppe Maria Galanti*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 3 (1991), pp. 103-21: 121, n. 77.

cio,<sup>9</sup> sembra però elevarsi in tono corale sul principio dell'obbedienza della sposa e sull'«eroica» sopportazione dell'infedeltà maritale, glissando strategicamente sulla questione del divorzio.

Certamente non sorprende che anche in Spagna il modello di sposa ideale continui ad essere sostanzialmente legato alla matrice cattolico-tradizionalista;<sup>10</sup> citando la studiosa Cantero Rosales, «en la España de las reformas ilustradas, la Iglesia continuó conservando o inclusive acrecentó su papel preponderante de guía y control de la moral y costumbres que presidían la vida cotidiana».<sup>11</sup> Basti pensare che *La familia regulada* (1715) del padre Antonio Arbiol ebbe venti edizioni lungo tutto il XVIII secolo, e la posizione che il frate assume riguardo al dovere di obbedienza e di abnegazione della sposa ricalca quella di Fray Luis:

En oyendo esta voz de su Marido, ha de obedecerle, y por ninguna causa condicional ha de pensar en apartarse de él. Si su Marido es inquieto, turbalento, y ebrioso, acuerdese que está casado con él. Si es de mala condición, feroz y desatento, considere que es su esposo. Si es disparatado, sedicioso, desamorado, e ingrato, acuérdesse que ya por su Matrimonio Santo es una cosa con él, y que no es dueña y señora de su cuerpo (*La familia regulada*);

Por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea, es necesario que la mujer le soporte y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz. ¡Oh, que es un verdugo! ¡Pero es tu marido! ¡Es un beodo! Pero el fiudo matrimonial le hizo contigo uno. ¡Un áspero, un desapacible! Pero miembro tuyo ya, y miembro el más principal. [...] naturaleza y estado pone obligación en la casada, como decimos, de mirar por su casa y de alegrar y de cuidar continuamente a su marido, de la cual ninguna mala condición dél la desobliga (*La perfecta casada*).

<sup>9</sup> L. Guercio, *La sposa obbediente. Donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Tirrenia Stampatori, Torino 1988.

<sup>10</sup> Deve ammetterlo anche Mónica Bolufer Peruga, pur segnalando i caratteri «internazionali» del dibattito *ilustrado*: «dado que las Luces en España tuvieron un carácter moderado y un arraigo más débil que en Francia, Inglaterra, Alemania o Italia, no es de extrañar, en definitiva, que las nuevas representaciones de la feminidad y la masculinidad de los sexos, pese a su amplia presencia en la literatura reformista, fuesen modelos minoritarios que coexistieron por largo tiempo con discursos mucho más tradicionales, presentes en la tratadística y los sermones religiosos o la literatura popular», in *Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea*, «Cuadernos de Historia Moderna. Anejos», 6 (2007), pp. 181-201: 191.

<sup>11</sup> M. Ángeles Cantero Rosales, *De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX*, *Tonos*, «Revista electrónica de estudios filológicos», 14 (dicembre 2007).

Il paradigma della 'sposa domestica' si consoliderà in Spagna, come in tutta Europa del resto, a partire dall'ultimo ventennio del secolo, per poi trasformarsi, nella società borghese ottocentesca, nel *cliché* dell' 'angelo del focolare'.<sup>12</sup> Josefa Amar y Borbón, la celebre 'protofemminista', nominata nel 1782 socia di merito della Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País e autrice, tra l'altro, del *Discurso en defensa del talento de las mujeres* (1786), non sembra in fondo discostarsi dalle posizioni tradizionaliste riguardo al ruolo della moglie, come mostrano questi passi del suo più famoso *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790):

El estado del matrimonio es igualmente delicado, tanto por lo difícil del acierto, como por las consecuencias. Es perpetuo; se forma el nudo en un instante; y solo se desata con la muerte. Hay a mas otra diferencia ; y es, que para ser feliz en él han de conformar dos voluntades. ¿Cuántas veces sucede, que aunque una mujer estime de veras a su marido, y procure darle gusto en todo, sufre amarguras, o porque éste se ha cansado de ella, y la trata con frialdad y aun con dureza (cap. XI);

No pretendo santificar a los hombres: sé que hay muchos que hacen desagradable el matrimonio con su aspereza de genio, con su descuido de la casa, y con otros vicios mayores o mas perjudiciales; pero una mujer prudente y de condición agradable podrá corregirlos con el tiempo. Este es el único remedio en ese género de desgracias; porque el valerse de otros, como la mediación de los parientes o de los extraños; rara vez produce el efecto deseado. Uno de los mayores infortunios que puede experimentar una mujer son los celos, si conoce que su marido la trata con indiferencia porque ama más a otra; y con todo se ve, que la que tiene bastante prudencia para disimularlos, y tratar con afabilidad al mismo que la ofende, consigue por este medio la emienda, y es después mas estimada que al principio. Lo mismo acontece si el hombre es de genio fuerte, y se irrita por la menor cosa. Si en aquel momento se le replica, se enfurece más, y no está en estado de escuchar la razón; pero en sosegándose oírà cualquiera reflexión, y le hará fuerza (cap. XVI).<sup>13</sup>

È inutile dire che nelle parole della nobildonna aragonesa sentiamo riecheggiare la vicenda di Rosaura, come d'altronde in quelle riportate qualche anno dopo dal *Correo Literario de Mur-*

---

<sup>12</sup> Vd. F. Chacón Jiménez, J. Méndez Vázquez, *Miradas sobre el matrimonio en la España del último tercio del siglo XVIII*, «Cuadernos de Historia Moderna», 32 (2007), pp. 61-85.

<sup>13</sup> J. Amar y Borbón, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, en la Imprenta de D. Benito Cano, Madrid 1790, pp. 270 e 282.



*cia*,<sup>14</sup> nella «Carta a una señora afligida por la infidelidad de su esposo», una lettrice che aveva chiesto consiglio prima di intraprendere un processo di divorzio:

Aprenda a llevar con mansedumbre los disgustos, siga las leyes de la doctrina del Evangelio que nos manda sufrir [...] Una mujer prudente sale con la victoria y esta se adquiere acrisolándose con los golpes de la fortuna. Mi opinión es que Vmd. abraza en el Señor la Cruz que la ofrece, con la mayor resignación y conformidad. Procure, con el mayor empeño, adquirirse el glorioso epíteto de prudente, que este le llevará al supremo grado de heroísmo, que es cuanto desea, como que Vmd. goce la mayor tranquilidad, su más afecto y obligado servidor, Q.B.S.P.

Ad ogni modo, fu senz'altro la letteratura il più efficace veicolo di diffusione del modello coniugale borghese; «su papel fue decisivo – scrive a tale proposito la studiosa Franco Rubio – a la hora de otorgar reconocimiento público a un discurso por fuerza minoritario pero que necesitaba el refrendo de la mayoría social».<sup>15</sup> Nell'ambito di una prolifica produzione letteraria (teatro, narrativa, stampa periodica) incentrata sul matrimonio e sull'educazione morale della sposa, Pedro Montengón, pietra miliare della narrativa settecentesca spagnola, è senza dubbio tra gli scrittori che meglio hanno tracciato il profilo della *perfecta casada*, attraverso i personaggi di Leocadia (*Eusebio*, 1786-1788) e di Eudoxia (*Eudoxia, hija de Belisario*, 1793), rielaborazioni nazionali della Sofia rousseauiana.

È dunque un contesto fertile quello che accoglie la nostra commedia goldoniana nell'ultimo terzo del secolo, facendone tre diverse traduzioni teatrali di cui mi occuperò nella seconda parte di questo studio. Non è da escludere, a mio avviso, che anche Cándido María Trigueros, definito da Aguilar Piñal «un impenitente moralista, obsesionado por la corrección de las costumbres»,<sup>16</sup> ab-

<sup>14</sup> *Correo Literario de Murcia*, tomo 9, n. 327, 17 de octubre de 1795, pp. 105-12.

<sup>15</sup> G. A. Franco Rubio, *La contribución literaria de Moratín y otros hombres de letras al modelo de mujer doméstica*, «Cuadernos de Historia Moderna. Anejos», 6 (2007), pp. 221-54: 237. Altro utile quadro d'insieme è l'articolo di M. Martínez López, *La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII. Paradigmas de género en la comedia neoclásica*, «Anagnórisis», 1 (giugno 2010), pp. 56-84.

<sup>16</sup> F. Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, CSIC, Madrid 1987, p. 256.

bia potuto trarre spunto da *La moglie saggia* per il suo racconto *La mujer prudente*,<sup>17</sup> anche se lo definisce una *anécdota*. La storia narrata da Trigueros è ambientata a Londra, nella quale un ricco commerciante comincia a disprezzare la sua bella sposa, incapace di dargli una discendenza. Caduto nell'adulterio, viene perdonato e di nuovo accolto dalla sposa che, con la sua prudenza, riesce a farlo ritornare sulla retta via. Le affinità tra le due opere sono esigue e non risolutive, ma sono senza dubbio suggestive, visto quanto afferma lo stesso Trigueros nel prologo a *Mis pasatiempos*:

Cuando traduzca lo haré libremente y jamás al pie de la letra: alteraré, mudaré, quitaré y añadiré lo que me pareciere apropiado para mejorar el original y reformaré hasta el plan y la conducta de la fábula cuando juzgue que así conviene.<sup>18</sup>

Prendendo in prestito le parole di Mónica Bolufer, possiamo forse più 'prudentemente' affermare, avvalorando quanto detto finora, che «lejos de tratarse de un mero mimetismo, la profunda coincidencia de los temas muestra que los ilustrados españoles compartían con sus contemporáneos europeos una matriz de preocupaciones comunes».<sup>19</sup>

2. Nelle *carteleras* di Madrid e di Barcellona,<sup>20</sup> quest'ultima purtroppo limitata al periodo 1790-1799, troviamo registrata solo una traduzione madrileña in versi de *La moglie saggia*, ad opera di Manuel Santos Cipriano: *El hombre convencido a la razón o la mujer prudente*. Il frontespizio della versione a stampa conservata recita «comedia nueva en tres actos representada por la compañía de Ribera en este presente año de 1790». L'opera conta ben 11 rappresentazioni a Barcellona, nel periodo suddetto, e 11 a Madrid dal 1790 al 1808.

---

<sup>17</sup> Il racconto appartiene alla raccolta *Mis pasatiempos. Almacén de fruslerías agradables por el mismo continuador de la Galatea de Cervantes, Don Cándido María Trigueros*, consegnata alle stampe madrilene nel 1798, pochi giorni prima della morte dell'autore, ma pubblicata solo cinque anni più tardi in due volumi (viuda de López, Madrid 1804).

<sup>18</sup> Trigueros, *Mis pasatiempos*, vol. 1, p. 22.

<sup>19</sup> Bolufer, *Mujeres e Ilustración*, p. 191.

<sup>20</sup> R. Andioc, M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, 1708-1808*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 1996; J. M. Sala Valldaura, *Cartellera del Teatre de Barcelona (1790-1799)*, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, Barcelona 1999.

Nella bibliografia goldoniana di Víctor Pagán viene catalogata anche una traduzione anonima in prosa, *El cortejo convencido y la consorte prudente*, «escrita en italiano por el célebre Don Carlos Goldoni y traducida al español», pubblicata a Barcellona nella stamperia di Carlos Gibert y Tutó senza anno di edizione. Ho consultato una curiosa edizione del 1811 che si trova all'interno di un manuale per l'apprendimento della lingua spagnola, dal titolo *La naturaleza descubierta en su modo de enseñar las lenguas a los hombres o Nuevo e infalible método para adquirir una lengua dentro de muy breve tiempo [...]* (Filadelfia, in la imprenta de Plowman, 1811). Si tratterebbe dell'adattamento spagnolo del metodo inventato da Nicolas Gouin Dufief per l'apprendimento del francese. La nostra traduzione figura tra una serie di 'campioni' letterari «escogidos de los más célebres autores y traductores españoles», il che farebbe ipotizzare che l'anonimo sia un traduttore del calibro di José Concha, Antonio Bazo o Luis Moncín, prolifici traduttori di Goldoni.

L'adattamento in versi di Juan Pisón y Vargas, *Si la mujer es prudente domina y vence al marido*,<sup>21</sup> pubblicato a Cadice nella stamperia di Juan Jiménez Carreño senza anno di edizione, è assente tanto nel catalogo goldoniano di Pagán quanto nelle *carteleras* sopracitate. Purtroppo, credo sia ancora valido quanto affermava Antonietta Calderone quindici anni fa:

no se poseen datos suficientes y definitivos para pronunciarse sobre la fortuna teatral en España de todo el corpus de piezas goldonianas que se conocen [...] hay que recordar que mientras que en Madrid hay más o meno cincuenta años documentados (la segunda mitad del siglo que aquí nos ocupa), no pasa otro tanto con las ciudades de provincias, y además, cuando hay pruebas, no coinciden a menudo ni en años ni en datos.<sup>22</sup>

Ho potuto risalire all'anno di stampa, il 1780, attraverso il *Journal encyclopédique ou universel* dell'agosto di quell'anno, che dà notizia dei libri pubblicati nelle più importanti nazioni europee. È interessante notare che, mentre il frontespizio riproduce il nome

<sup>21</sup> Si noti che anche il titolo è composto da due ottonari, come già quello del suo sainete *La prudencia del marido hace a la mujer discreta*, rappresentato a Madrid nel 1770.

<sup>22</sup> A. Calderone, *Carlo Goldoni: La comedia*, in *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, F. Lafarga (ed.), Universitat de Lleida, Lleida 1997, pp. 139-81 [181].

esatto dell'autore, il *Journal* riporta lo pseudonimo «Nosip y Vargas» che l'autore usava in quel periodo (tra la fine del 1779 e l'inizio del 1780) a Cadice come editore del suo periodico *El curioso entretenido*. La traduzione della commedia goldoniana si iscriverebbe, a mio avviso, nello stesso progetto educativo per il 'gentil sesso' che informa *El curioso*;<sup>23</sup> costituirebbe infatti una *lectura provechosa* ma gradita al pubblico femminile, dato che «no hay señora joven que no lea con placer libros que se le presentan de comedias y novelas».<sup>24</sup> Accanto alla critica al lusso, al culto del corpo, alla *petrimetría*, al *cortejo*, temi favoriti de *El curioso*, Pisón espone i pregi della prudenza e ne compone persino un elogio in versi, una sorta di compendio sentenzioso con cui spesso concludeva gli argomenti trattati in ogni numero:

Es la prudencia un hábito virtuoso de las operaciones, dilatándose su objeto a cuanto abarca la elección y libre albedrío; la que dirigiéndose a la rectitud de todos los actos de la vida, se ciñe únicamente a los buenos, comprimiendo las pasiones, para no pervertir la razón, moderando ciertas propensiones que, no siendo formalmente delitos de la voluntad ni entendimiento, son imperfecciones, aunque en distinto grado, de entrambas potencias. Ella es la que produce aquellos efectos que, aun a las menos dotada de las gracias de naturaleza, la hacen ser el blanco de nuestro trato y afición [...] La prudencia tiene absoluto comando sobre los corazones, todo lo rinde y avasalla;

Sin prudencia hermosura celebrada  
es un fuego con fácil resistencia  
y el ingenio mayor sin la prudencia  
es lo mismo que un loco con espada.

En vicio la virtud más acendrada  
degenera si falta su influencia;  
y no hay dicha que tenga subsistencia  
si en diferente basa está fundada.

☉ prudencia, en quien sólo se contiene  
cuanto puede ilustrar la criatura!  
☉ bien de donde todo bien proviene!

¿Quién feliz adquirirte no procura?  
Sí con tenerte a ti seguro tiene

<sup>23</sup> Vd. *Introduzione* a Pisón y Vargas, *El Rutzvanscadt*, pp. 12-16.

<sup>24</sup> J. Pisón y Vargas, *El curioso entretenido*, Imprenta Nueva de Don Luque y Leiva, Cádiz 1779-1780, pp. 40-41.

dicha, virtud, ingenio y hermosura.<sup>25</sup>

E la prudenza va di pari passo con un *cultivado entendimiento*:

No hay cosa más superior y admirable que un buen libro, pues copia fidedigna de un corazón recto y de un espíritu ilustrado, inspira el amor de la virtud, emancipando las fútiles relaciones de modas y embolismos. Cuanto más se trata con los muertos más se aprende a vivir.

una mujer sin cultivo y de una supina ignorancia ¿qué luces puede comunicar a persona alguna, y qué complacencia puede ofrecer para su trato?<sup>26</sup>

Come possiamo notare, ci sono forti corrispondenze con l'opera di Goldoni: Rosaura infatti non è molto avvenente, come non lo sono Sofía di Rousseau ed Eudoxia di Montengón, ma è prudente, virtù che, come abbiamo visto, «aun a las menos dotada de las gracias de naturaleza, la hacen ser el blanco de nuestro trato y afición». Inoltre occupa i momenti d'ozio con la lettura, contravvenendo ai nuovi costumi sociali salottieri

LEL. Povera damina! Sempre sola.  
 FLOR. Ecco la sua conversazione, i libri.  
 ROS. Certamente, mi diverto moltissimo con i libri.  
 LEL. Eh, lasciate di conversare coi morti.  
 FLOR. Co' vivi, Signora contessa, co' vivi.<sup>27</sup>

Se mancano dati, al momento, sulla fortuna iberica della commedia di Pisón, si può però ricostruire, almeno in parte, la sua fortuna d'oltremare, nella Nuova Spagna *ilustrada*, dove Pisón era conosciuto anche per *La Elmira* (1788), traduzione dell'*Alcire* di Voltaire.<sup>28</sup> La commedia viene citata nel romanzo messicano *La Quijotita y su prima* di José Joaquín Fernández de Lizardi (1818-1819), una sorta di manuale di educazione femminile, in cui traspare la lezione di Montengón e di Campe. *Si la mujer es prudente domina y vence al marido* è tra le rappresentazioni teatrali 'educative' (vengono indicate anche *El amor filial*, la *Andrómaca*, *El hombre agradecido*, la *Reconciliación* e «otras como estas») che

<sup>25</sup> Pisón y Vargas, *El curioso*, pp. 106-107 e 110.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 59 e 93.

<sup>27</sup> Goldoni, *La moglie saggia*, p. 22.

<sup>28</sup> Vd. *Introduzione* a Pisón y Vargas, *El Rutzvanscdt*.

vengono permesse a Pudenciana dal padre.<sup>29</sup> La *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911* di Enrique de Olavarría y Ferrari<sup>30</sup> registra la rappresentazione di una commedia dal titolo *La mujer prudente* nel giugno del 1785 e nel 1824 una dal titolo *Si la mujer es prudente vence y domina al marido*. La studiosa Maya Ramos menziona esplicitamente Pisón y Vargas, attribuendogli la rappresentazione del 1791 dal titolo *La mujer prudente y cuerda domina y vence al marido*.<sup>31</sup>

Tutte e tre le versioni spagnole de *La moglie saggia*, che indicherò da questo momento in poi con le sigle M (Madrid), B (Barcelona), C (Cadice), seguono il criterio della *traducción-naturalización* o *connaturalización*, una delle più frequenti tipologie di traduzione settecentesca individuate da Inmaculada Urzainqui: «esto es, la versión que de un modo u otro acomoda la obra a los gustos, usos y costumbres del país para el que se traduce, al fin de hacerla – en expresión de la época – más “nacional”». <sup>32</sup> Come osserva Antonietta Calderone alla luce dei criteri traduttivi espressi da Tomás de Iriarte, «connaturalizaciones y no traducciones ni adaptaciones, por lo tanto, pueden definirse la mayoría de los textos teatrales goldonianos que fueron adaptados a la escena española». <sup>33</sup> I tratti principali di questo *modus operandi*, comuni anche ai nostri tre testi, vengono così descritti dalla Calderone:

Por lo general – pero aquí también en un sentido muy amplio y con mucha diferencia entre los varios autores – se españolizaban tan sólo los elementos indispensables para que el público disfrutara de la acción como si ésta perteneciera a su *background*: nombres de personajes, lugares, monedas, cargos, ocupaciones, comidas, etc. Ante todo, desaparecen los nombres de las antiguas máscaras italianas que tenían el papel de barbas (Pantalone y el Dottor Graziano) y de criados (Arlecchino, Brighella, Colombina), sólo por citar los

<sup>29</sup> J. J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, Editorial Porrúa S. A., México 1990, p. 185.

<sup>30</sup> E. de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, Editorial Porrúa S.A., México 1961, pp. 62-63 e 192.

<sup>31</sup> M. Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII: entre el Coliseo y el Principal*, Grupo Editorial Gaceta, México 1994, p. 99.

<sup>32</sup> I. Urzainqui, *Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor*, in M. L. Donaire, F. Lafarga, *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Oviedo 1991, pp. 623-38: 633.

<sup>33</sup> Calderone, *Carlo Goldoni: La comedia*, p. 170.

más comunes [...] Si el original hace referencia a otras ciudades, el adaptador trata de encontrarles adecuadas correspondencias, según la distancia y las peculiaridades geográficas, por lo cual Venecia, ciudad marítima y mercantil, pasa a ser Sevilla o Cádiz [...] Las monedas también reciben, a menudo, una traducción al sistema español, aunque no siempre con propiedad ni equivalencia dentro del sistema mismo [...] Igualmente los autores tratan de encontrar los correspondientes a los nombres de vinos u otros productos italianos o bien usados en Italia o en Venecia.<sup>34</sup>

Venendo allo specifico, le due città menzionate ne *La moglie saggia*, Montopoli, dove è ambientata, e Roma, dove i due sposi, riappacificati, annunciano di andare a vivere con Pantalone, diventano rispettivamente: in B Madrid e Cádiz, in C Cádiz e Madrid (Pisón rende omaggio alla sua città, come farà anche ne *La perromaquia* del 1786), in M Zaragoza e Madrid.

In quanto alle *dramatis personae*, le tre opere adottano una stessa denominazione ‘nazionale’: Rosaura è Ángela, nome chiaramente simbolico, Ottavio di Montopoli è Fernando («de Vallehermosa» in B, «de Leiva» in M, solo Fernando in C), Beatrice viene semplicemente ispanizzata in Beatriz, i loro amici Lelio e Florindo sono rispettivamente Diego e Jacinto, Pantalone de’ Bisognosi è Patricio («de Contreras» in B e C, «de Larrea» in M), Brighella, servo di Ottavio, è Martín, Arlecchino, servo di Beatrice, è Rodríguez, Corallina, cameriera di Rosaura, è Inés e infine, Faloppa e Pistone, rispettivamente servi di Lelio e di Florindo, diventano Benito e Roberto.

Questo fatto è senza dubbio un indizio di una connessione fra le traduzioni. Un attento confronto rivela, in effetti, molte somiglianze sul piano lessicale; trascrivo alcune tra le più significative:

ragazzate	monadas (B, C, M)
giocare a picchetto	jugar a la malilla (B, C, M)
gridare	haber camorra (B, C, M)
bestemiare tra i denti	rechinar los dientes (B, M)
merli	basquiña (C, M)
rompere le braccia	hacer saltar la tapa de los sesos (B, C)
«ha desinato colei?»	«¿ha comido aquella ingrata?» (B, C)
libri	libros buenos (B, C)

M ha senz’altro sottomano C, e la prova più evidente sono, a mio avviso, certe corrispondenze lessicali non parallele, come

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 176.

quella del qualificativo *tacaño*, che in C la marchesa affibbia ad Ottavio (Atto II, scena IV) e che M sembra usare come spunto per la battuta ingegnosa con cui Jacinto e Diego, maliziosamente, rispondono alla contessa che si chiede che cosa starà facendo il conte a casa della marchesa: «nada señora. Contando / a doña Beatriz hermosa / la vida del Gran Tacaño». L'osservazione delle corrispondenze tra M, C e B, ma soprattutto tra queste ultime due, porta a ritenere che B sia verosimilmente anteriore a C e a M e, dunque, costituisca una 'fonte' per entrambi, insieme all'originale goldoniano. Questa ipotesi è suffragata sia da alcuni esempi che mostrano come C rielabori in forma più complessa le 'libertà' traduttive di B,

Goldoni	B	C
Per quest ghe piase la me padrona, perché anca le l'è stizzosa come una vespa.	Por esto le gusta tanto mi ama, pues ella es más rabiosa que una Harpía.	Por esto gusta a mi ama y el refrán le viene a pelo; pues se juntan las Harpías con las furias del Leteo.
Perché i è rabbiosi tutti do e s'avaria visto una nuova razza de rospi.	Porque, siendo como son tan rabiosos entrambos, se hubiera visto nacer de los dos una nueva casta de perros mastines.	Porque como son de un genio los dos, y ambos tan rabiosos, hubiera de este congreso salido una nueva casta de mastines y podencos.

sia dal fatto che, come ho avuto modo di constatare studiando l'attività letteraria di Pisón, questi è solito attingere alle opere altrui.<sup>35</sup> Il 1780 può dunque essere ritenuto il termine *ante quem* dell'edizione di B. Inoltre, la traduzione del sostantivo generico «botteghe», che compare nella scena d'apertura della commedia, con il particolare *cafés* (ripreso poi dagli altri due traduttori), potrebbe significare, in un'ipotesi ardita ma non fantasiosa, che B è posteriore alla diffusione in Spagna della celebre commedia goldoniana, tradotta nel 1775 in prosa da José de Concha con il titolo *El hablador* e poi in verso da José Vallés (*Proprio es de hombre sin honor pensar mal y hablar peor*).<sup>36</sup>

B è la traduzione più fedele al testo goldoniano, mentre C e M apportano corpose modifiche alla struttura dell'opera. C tende so-

<sup>35</sup> Vd. Introduzione a Pisón y Vargas, *El Rutzvanscadit*.

<sup>36</sup> Vd. Calderone, *Carlo Goldoni: la comedia*, p. 166.



stanzialmente ad accorciare il testo goldoniano, riducendo o eliminando drasticamente tutto ciò che possa apparire superfluo o ridondante (per esempio le anticipazioni informative) all'economia drammatica; e quando i tagli e le modifiche lo rendano necessario, reimposta l'originale assetto scenico. Malgrado questo approccio forse un po' semplicistico al testo-fonte, C non sembra 'tradire' in alcun modo il testo goldoniano, restituendo anzi, con i toni comici e colloquiali cari a Pisón, la vivacità del dialetto perduto. Per citare solo qualche esempio di trovata gustosa, ricordo quando, di fronte all'invadenza del suocero che prende le difese della figlia, Fernando esclama: «¿Y diga Vuestra merced quien le ha dado / vela para aqueste entierro?»; oppure, quando Martín, che ha appena saputo dal conte che, in quanto servo, gli è consentito percuotere la moglie, con l'ingenuità maliziosa del *gracioso* si chiede: «¿Con que la gente ordinaria / para eso tiene buleto?».<sup>37</sup>

Gli interventi di M sono, per così dire, più invasivi, in quanto aggiunge elementi estranei all'opera di Goldoni. Oltre ad assegnare alla marchesa Beatriz il titolo di cugina del conte Fernando e a menzionare esplicitamente il divorzio, laddove l'originale, B e C fanno solo un vago riferimento all'intervento della giustizia (Pisón parla di *pleitos*), M inserisce *ex novo* nel terzo atto (l'edizione a stampa non presenta divisione scenica) un dialogo tra Martín e la contessa Ángela, implicito nel testo di Goldoni e negli altri adattamenti, in cui il servo rivela i propri sospetti sulle malvagie intenzioni del conte e invita la padrona a non bere la limonata. Conclude, infine, il testo con una *moraleja* posticcia, pronunciata dall'anziano Patricio:

y en este ejemplar  
conocerán las casadas  
del modo con que a un esposo  
que distraído se hallaba  
supo una mujer prudente  
hacer conocer su falta.

Riprendendo l'*explicit* dell'articolo di Antonietta Calderone più volte citato, si può osservare che, ancora una volta, è un Goldoni *falseado* quello che rivive in queste riscritture; ma è anche vero che, nell'ottica utilitaristica *ilustrada*, era più importante la sopravvivenza del paradigma.

---

<sup>37</sup> Una dispensa ecclesiale in materia di matrimonio.

## PROSA E POESIA



ALBERTO DEL RÍO

EL PASO DEL PRÍNCIPE FELIPE POR TRENTO EN 1549 (CON LA NOTICIA DE UN IMPRESO ITALIANO SOBRE EL FELICÍSIMO VIAJE)\*

En septiembre de 1548, Cristoforo Madruzzo emprende un largo viaje que de Trento le llevará a Valladolid. El objetivo es doble: en primer lugar acompaña a Maximiliano hasta la ciudad castellana para que allí despose a su prima María, una de las hijas de Carlos V.<sup>1</sup> Terminados los esponsales, el Príncipe Obispo escoltará a Felipe en el camino de vuelta que les hará pasar por Zaragoza, Barcelona, Génova, Milán y algunas de las ciudades de la llanura del Po para enfilarse el paso del Brennero que comunicaba los dominios imperiales a uno y otro lado de los Alpes. El final de etapa era Bruselas donde Carlos V esperaba al heredero para que fuese jurado en los territorios flamencos y participase en la reunión familiar preparatoria de la dieta de Augsburgo. En la ciudad alemana el emperador pretendía hacer valer su postura sobre la transmisión del título. Como puede intuirse, Trento es etapa destacada y no sólo desde el punto de vista geográfico por su situación estratégica en el *cammino d'Alemagna*. Recuérdese el empeño de Carlos V en convocar el Concilio precisamente en esta ciudad, punta de lanza de sus intereses en tierras italianas. Las sesiones estaban a punto de regresar de nuevo a orillas del Adigio tras un paréntesis boloñés conseguido por la facción antiimperial con la excusa de la amenaza

---

\* El trabajo se inscribe en los proyectos del grupo investigador "Clarisel" (H34), con la participación económica tanto del departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo.

<sup>1</sup> M. Fernández Álvarez, *La España del Emperador Carlos V* (Tomo XX de la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal), Espasa-Calpe, Madrid 1986, pp. 815-41. Véase también el estudio de Paula S. Fichtner, *Maximilian II*, Yale University Press, New Haven (CO) 2001, pp. 17-27.

de la peste.<sup>2</sup> Para el cardenal Cristoforo Madruzzo, por otra parte, era la ocasión ideal de coronar las atenciones mostradas durante el viaje con la magnificencia que le permitía su condición de dueño y señor de la ciudad.<sup>3</sup> La responsabilidad de la tarea le obliga a dejar, tras la estancia en Milán, su función de acompañante destacado (el protocolo le permite codearse con el mismísimo duque de Alba) para emprender rápido camino de regreso a Trento por Brescia «por hallarse adelante y tener lugar de aparejar y proveer el recibimiento y reales fiestas que al Príncipe quería hazer»,<sup>4</sup> mientras la comitiva principesca se detiene en Lodi, Cremona y Mantua, que competirán en atenciones con el resto de las ciudades visitadas.

Las circunstancias del viaje se conocen a la perfección gracias a una detallada crónica del preceptor de latines del joven Austria. Juan Cristóbal Calvete de Estrella, que acompañó al heredero desde tierras castellanas a Bruselas, escribió un voluminoso recuento que difundió la imprenta de Martín Nucio en Amberes en 1552. El libro se conoce desde entonces como *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*. Ha sido obra justamente celebrada por historiadores ya desde los grandes cronistas del Emperador, que la emplean de fuente fiable para sus escritos, como salida de la pluma de un testigo de vista. Tampoco la han desdeñado los estudiosos de los recibimientos triunfales, tanto

---

<sup>2</sup> Es básica para estas cuestiones la obra clásica de H. Jedin, *Storia del Concilio di Trento*, Morcelliana, Brescia 2009-2010.

<sup>3</sup> C. de Giuliani, *Cristoforo Madruzzo. Giovinezza e studi, sua elezione a principe vescovo di Trento e a cardinale*, Zippel, Trento 1905. Analiza sus relaciones con Carlos V y su papel de mediador entre los intereses papales, imperiales y reformistas, M. Bellabarba, *Il principato vescovile di Trento e i Madruzzo: l'Impero, la Chiesa, gli Stati italiani e tedeschi*, en L. Dal Prà (ed.), *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, Charta, Milán 1993, pp. 29-42. Hay unas interesantes páginas sobre su papel en el sínodo tridentino en el clásico de Hubert Jedin ya citado (III, pp. 629-36). Para una biografía novelada: E. Tessadri, *Il grande cardinale: Cristoforo Madruzzo*, Gastaldi, Milán-Roma 1953. Véase también: S. Vareschi, *Profili biografici dei principali personaggi della casa Madruzzo*, en Dal Prà (ed.), *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658*, pp. 57-62.

<sup>4</sup> En lo sucesivo doy entre paréntesis la página de la edición de la crónica de Calvete de Estrella (CE 78) citada en la siguiente nota. Es interesante el apunte contenido en la carta 185, recogida en el fondo Giuliani, ms. 2889 de la Biblioteca Comunale de Trento. Allí se recogen gastos de armaduras hechos por Madruzzo el 12 de enero de 1549 en la ciudad lombarda, probablemente para ser empleadas en los fastos de recibimiento al príncipe.

en la vertiente relacionada con la crítica de los estilos artísticos como en lo que toca a las conexiones literarias de los fastos.<sup>5</sup>

Las páginas que se ocupan de su paso por dominios madruzzianos no son muchas, pero el detalle con que se describen los montajes efímeros de las localidades que la comitiva visita, y muy especialmente la atención reservada a los trentinos, la hace preferible a la menos detallada de Cerbonio Besozzi, músico bergamasco de la capilla madruzziana que acompañó a la comitiva en el mismo viaje de ida y vuelta.<sup>6</sup> Resultaba extrañísimo que el paso y estancia de la comitiva no hubiesen dejado huellas en la bibliografía en italiano, al igual que había ocurrido como mínimo en Génova, Milán y Mantua.<sup>7</sup> De hecho los festejos de Trento no desmerecen en ab-

---

<sup>5</sup> Se encontrará una excelente revisión de la figura y la obra en los capítulos introductorios de Carlos José Hernando Sánchez, José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti, Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, y Fernando Checa que acompañan a la edición de Paloma Cuenca de la crónica de Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2001. El volumen incluye en apéndice la *Relación del camino y buen viaje que hizo el Príncipe de España don Felipe*, salida de la mano de Vicente Álvarez, panetier del séquito, en 1551.

<sup>6</sup> *Cronaca di Cerbonio Besozzi: delle solennità, guerre ed altri successi che ebbero luogo dopo la dieta di Augusta (1548) sotto l'imperatore Carlo V. Trascrizione del manoscritto n. 330 ital. della Biblioteca di Monaco* (Introduzione e note di C. Malfatti), Società per gli Studi Trentini, Trento 1967. Los eruditos italianos que se habían ocupado de la ocasión, a pesar de haber manejado el libro de Calvete, no habían difundido suficientemente su versión de los hechos. La crónica quedó así relegada a un puesto secundario y en cierta medida se podría decir que se excluyó del circuito divulgativo de la historia local. De hecho, tanto Giuliani, director y archivero de la Biblioteca Comunale a principios del siglo XIX, como Cesare Malfatti, interesado en la historia local rovetana, habían preferido el testimonio de Besozzi. A día de hoy, y a lo que se me alcanza, el último en manejar el texto de Calvete ha sido Eugenio Battisti, quien en su clásico libro sobre *L'antirinasimento*, Garzanti, Milán 1989, incluye en español los detalles del espectáculo en el palacio del Buonconsiglio para destacar el componente manierista del montaje festivo.

<sup>7</sup> Aunque necesitada de una revisión y ampliación, es muy útil la consulta de la obra de Bonner Mitchell, *The Majesty of State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy, 1494-1600*, Bibliotheca Archivum Romanicum CCIII, Florencia 1986. Véase el útil repaso de Teresa Ferrer Valls, *Las entradas reales en tiempos de Felipe II: las relaciones hispano-italianas*, en G. Di Stefano, E. Fasano Guarini, A. Martinengo (eds.), *Italia non spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600: politica, cultura e letteratura*, Leo S.

soluto si se los compara con los desplegados por los Doria y los Gonzaga en sus feudos respectivos. Nuestras pesquisas nos han llevado finalmente a un pliego suelto catalogado entre los anaqueles del fondo italiano de la Biblioteca del Estado de Baviera en Munich. El opúsculo de 16 páginas da cuenta del recibimiento triunfal de Felipe bajo el título *La Descrittione De Gli Apparati Pvblici & dei trionfi, fatti nell'entrata del Serenissimo Prencipe di Spagna in Trento. Alli 24 di Genaio. 1549*. Tiene formato de carta escrita para satisfacer la curiosidad de un innominado destinatario:

Havendo io inteso il desiderio che tiene V. S. d'intendere particolarmente la solenne & trionfale entrata, che ha fatto il Serenissi(mo) Prencipe di Spagna in questa Città di Trento et sapendo quanto io sia debitore di servirLa & farLe cosa grata, non ho voluto mancare di dare a Lei breve avviso di tutto l'apparato, non già con intentione di scrivere a pieno ogni cosa ma solo per informare V.S. succintamente della sostantia delle cose maggiori et piu degne; però Lei reputi molto più bella & più superba essere stata la grandezza dell'entrata, di quella ch'io Le scriverò.

El impreso no tiene ni pie de imprenta ni fecha. Los responsables de la catalogación de la biblioteca bávara lo dan como de 1549, lo que nos situaría ante una curiosa primicia del texto de Calvete de Estrella, aparecido tres años más tarde. La colación de

---

Olschki, Florencia 2009, pp. 179-99. De las entradas genovesas se ha ocupado en su panorama general L. Stagno, *Soberanos españoles en Génova: entradas triunfales y hospedajes en casa Doria*, en P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio (eds.), *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Fernando Villaverde - Fundación Carolina - Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Madrid 2004, pp. 69-84. Para el contexto festivo milanés: S. Leydi, *Sub umbra imperialis Aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Leo S. Olschki, Florencia 1999. Y del mismo autor: *I trionfi dell'Acquila Imperialissima. Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna*, «Schifanoia», 9 (1990), pp. 19-42. Así mismo: P. Venturelli, *L'ingresso trionfale a Milano dell'imperatore Carlo V (1541) e del Principe Filippo (1548). Considerazioni sull'apparire e l'accoglienza*, en J. Martínez Millán (ed.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Congreso Internacional (Madrid, 3-6 de julio de 2000), Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2001, III, pp. 51-83. Por último: R. Tamalio, *Mantova e i Gonzaga tra Spagna e Austria (1530-1630). Un ducato sul cammino dell'Impero*, en U. Artioli, C. Grazioli (eds.), *I Gonzaga e l'Impero: itinerari dello spettacolo, con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, Le Lettere, Florencia 2005, pp. 29-39.

los dos textos, el español y el italiano, los muestra muy cercanos. Cualquiera que fuese la relación del anónimo autor con Calvete es muy probable que los autores se facilitasen el borrador más o menos definitivo. O bien, hipótesis más plausible, que ambos manejasen un apunte común de los tracistas del festejo. No puedo detenerme ahora en datos concretos que se analizarán en la publicación comprometida con las ediciones del Buonconsiglio.<sup>8</sup> Me limitaré a traer aquí algún que otro párrafo para ilustrar cómo nada es gratuito en este tipo de manifestaciones y también para destacar cómo la familia de los Madruzzo calculó al milímetro los elementos combinados en el aparato festivo para mostrar su adhesión a la política imperial y ligar sus servicios a los designios carolinos.

Como es habitual cuando la comitiva visitante entra en Trento proveniente del sur,<sup>9</sup> su primer contacto con el montaje de acogida se encuentra desplegado en la puerta de Santa Croce. Sobre los pilares del arco triunfal se habían representado

dos figuras armadas, la de la mano derecha tenía un escudo con las armas de Trento y debaxo esta letra: *Haec est dies quam fecit dominus*. Este es el día que hizo el Señor. La otra figura tenía otro escudo con las armas del Cardenal de Trento con esta letra debaxo en respuesta de la otra: *Exultemus et laetemur in ea*. Regozijémonos y alegrémonos en él.

Encima de la buelta d'el arco avía un architrabe y un freso y sobre la cornija en un quadro el dios Neptuno con su sceptro o tridente que lo tenía hincado encima de tres montes. (CE 96)

<sup>8</sup> Con estudios y transcripción de Claudia Demattè y Alberto del Río.

<sup>9</sup> Pueden consultarse: M. Lupo, *La città effimera nel XVI secolo*, en Id., *Immagine e struttura della città. Materiali per la storia urbana di Trento*, Laterza, Bari 1983, pp. 38-41; B. Sanguanini, *Il teatro della festa. L'invenzione della festa moderna nel principato tridentino*, en P. Prodi, (ed.), *Bernardo Clesio e il suo tempo*, Bulzoni, Roma 1987, II, pp. 533-84, reelaborado en *Festa politica. Cerimonie, culture e poteri locali nella transizione dalla società tardo-feudale al post-rinascimento*, en B. Sanguanini (ed.), *Dilettando educa: attori, scene e pubblico nel mondo tridentino prima e dopo il Concilio di Trento: storia e sociologia*, Arca, Trento 1989, pp. 199-260; W. Belli, L. Videsott, "Dimostrazioni d'honor e giubilo": uno studio dell'effimero a Trento nel '600, en *ibidem*, pp. 261-303. El mejor estudio de conjunto sobre fiesta y estructura urbana en relación con el principado madruzziano se encontrará en M. Sartori, *La villa suburbana nel Cinquecento: il Palazzo delle Albere a Trento ed il cardinal Cristoforo Madruzzo* (Tesi di Laurea diretta dal Prof. B. Adorni, Politecnico di Milano. Facoltà di Architettura. Anno Accademico 1988-1989. Sessione Invernale).



Detengámonos un momento con la comitiva. No es casual que la ciudad y su máxima autoridad, representadas por sus armas, compartan columna de arco triunfal, como no lo es que la referencia local al dios Neptuno presida el montaje. Este echa mano de una tradición que remonta como mínimo a Bartolomeo da Trento: *Tridentum vero dicitur a tribus montibus qui eam ambiunt*.<sup>10</sup> Pero puede haber algo más. El felicísimo viaje había pisado tierras italianas en Génova, feudo de Andrea Doria, almirante de la flota imperial. Cristoforo Madruzzo acababa de asistir al empleo que el astuto *condottiero* había hecho de la figura del dios de los mares para mayor gloria de su casa.<sup>11</sup> Quizás impactado por este despliegue de representaciones mitológicas, que incluía las estancias de la nueva villa genovesa decorada por Perin del Vaga,<sup>12</sup> el cardenal decidió buscar la manera de conectar su figura con la de Neptuno. Sea como fuere, el hecho es que Pietro Paolo Galeotti il Romano, en el reverso de una pieza dedicada al cardenal, representa al dios de los mares recostado en un paisaje marítimo [fig. 1]. Desde allí

<sup>10</sup> «Tridentum vero dicitur a tribus montibus qui eam ambiunt: quorum aquilonaris argenti venis emicat, orientalis nemoribus et pascuis exuberat, occidentalis variis graminibus et subtili aere iocundatur. Unde in sigillo civium talis superscriptio solet haberi: *Montes argentum michi dant nomenque Tridentum*». Véase: E. Paoli, *Il Liber Epilogorum di Bartolomeo da Trento: edificazione e piacere della lettura*, en A. degl'Innocenti, F. Ferrari (eds.), *Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, Università degli Studi di Trento, Trento 1998, p. 166.

<sup>11</sup> Repárese en la inscripción que flanqueaba la entrada al palacio Doria: «A la mano izquierda de la puerta estava una imagen de Neptuno, con su tridente, pintada, y de grandes letras dezía: ADVEHO. *Yo le traigo*» (p. 43). En el viaje de ida Cerbonio Besozzi describe el encuentro con el almirante en los siguientes términos: «Indi a puoco fu in contrato da quel Nettuno de i tempi nostri terror de Turchi, spauento de mori, et flagello de corsari Andrea il vecchio Principe d'Oria» (p. 16). Para la cronología de la asociación del *condottiero* genovés con Neptuno: G. L. Gorse, *Committenza e ambiente alla «corte» di Andrea Doria a Genova*, en A. Esch, C. L. Frommel (eds.), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Einaudi, Turin 1995, pp. 255-71. Es también interesante el trabajo de M. I. Aliverti, *L'Ammiraglio, il gatto e l'orologio: la casa di Andrea Doria come teatro cerimoniale durante la visita di Filippo d'Asburgo (1548)*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 82-83 (2004), pp. 116-52. En la p. 29 alude a la posible inspiración de Madruzzo en los festejos genoveses para el caso del globo pirotécnico que disparaba cohetes cada vez que alguien entraba en el recinto del Buonconsiglio.

<sup>12</sup> Gorse, *Committenza e ambiente...*, pp. 263-65 destaca la coherencia del programa iconográfico en relación con el esperado advenimiento de una nueva Edad de Oro, que es también asunto principal del montaje trentino.

parece controlar la entrada a un puerto rodeado de montañas en el que ha buscado refugio un grupo de navíos.<sup>13</sup> Es probable que la medalla pertenezca a la etapa en que Madruzzo había sido nombrado gobernador de Ancona en las Marcas, hacia 1560, pero lo que ahora quiero destacar es la interesada relación del príncipe obispo con el Neptuno que domina soberano sobre Tridentum. Cristoforo buscaba en el montaje de la puerta de Santa Croce una asociación que le presentase como garante de la tranquilidad ciudadana.

Tras el preceptivo paso por la catedral y la casa pública en la contrada Larga, que es hoy la hermosa via Belenzani, el séquito avanza hacia el castillo del Buonconsiglio, residencia del príncipe obispo. Y allí se encuentra con la primera representación de Hércules<sup>14</sup> que será, como en tantos otros montajes de exaltación de la monarquía austriaca, la figura más ensalzada. Es aquí un coloso que carga a sus espaldas con las columnas para significar la ampliación de horizontes implicada en la divisa de Carlos V, el famoso Plus Ultra<sup>15</sup> que va acompañado de estos versos en español:

Estas quise yo llevar  
muy gran Príncipe y Señor  
Don Phelippe el Segundo  
porque no ay ningún lugar  
donde no pueda passar

<sup>13</sup> H. Rizzolli, *I Madruzzo e le medaglie*, en Dal Pra (ed.), *I Madruzzo e l'Europa...*, pp. 437-44. La medalla puede verse en el n° 179 del catálogo, p. 450.

<sup>14</sup> No se olvide que al pasar por la Casa Del Monte el príncipe habría tenido ocasión de admirar los frescos con los trabajos de Hércules, pintados en tiempos de Bernardo Cles, el antecesor de Madruzzo. Los dueños habían querido homenajear en las pinturas a Maximiliano, ensalzado como *Hercules Germanicus*. La ciudad del concilio podía exhibir una larga tradición de exaltación de los Austrias. Véase E. Castelnovo, *Luochi della luna: le facciate affrescate a Trento*, TEMI, Trento 1988, pp. 188-90. Sobre estas cuestiones es utilísimo consultar el trabajo de Marco Bellabarba, *La proclamazione imperiale di Massimiliano I a Trento: aspetti rituali e politici*, in L. de Finis (ed.), *La proclamazione imperiale di Massimiliano I d'Asburgo (4 febbraio 1508)*, Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 2008, pp. 101-12.

<sup>15</sup> M. Bataillon, *Plus Oultre: la cour découvre le Nouveau Monde*, en J. Jacquot, *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, CNRS, Paris 1960, pp. 13-27. E. E. Rosenthal, *The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 36 (1973), pp. 189-230.

vuestro invencible valor  
de quantos ay en el mundo. CE 98

El siguiente umbral con que topa el cortejo es el del paso al recinto palaciego. En él se sitúa un complejo e interesante programa iconográfico deudor de la cultura emblemática de la época. Y quizás no esté de más recordar aquí que en el trayecto de Génova a Milán la caravana principesca se detuvo en Pavía no sólo para visitar el lugar de la batalla en que el emperador había vencido a Francisco I, su eterno rival, sino para escuchar a Andrea Alciato, a la sazón profesor en su universidad.<sup>16</sup> De las «empresas tomadas de aquellas letras jeroglíficas de las cuales usavan los egipcios» en clara alusión al Horapolo del que derivan algunas de ellas, me quiero detener en una: «un delfín que estava sobre una tortuga o galápago, la qual tenía en la boca las riendas del freno que el delfín tenía en la suya. Y dezía: *ex mora celeritas*. De la tardança pres-teza» (CE 99). A nadie se le escapa que es una variante del famosísimo *festina lente* que desde la *Hypnerotomachia Poliphilii*, los emblemas del juriconsulto citado o la marca del impresor Aldo Manuzio, ha conocido mil y una variantes. Entre ellas esta del delfín y la tortuga que Edgar Wind asocia a Girolamo Gualdo, el coleccionista vicentino que en la ciudad de Palladio compartía afición con Vincenzo Belli.<sup>17</sup> Apunto solo de pasada que la colección de este último fue por estas fechas a engrosar la pasión por la antigüedad de Cristoforo, un *accanito collezionista* en palabras de Mi-

<sup>16</sup> El dato no le escapa a T. Ferrer Valls, quien lo relaciona con la publicación de la traducción de Daza en 1549 precisamente en su *Las entradas reales...*, p. 182. Téngase en cuenta que Bernardo Clès, antecesor de Madruzzo, pudo ser un pionero en el empleo de los *Emblemata* de Alciato para la decoración de las estancias del Castello del Buonconsiglio. Véase sobre este particular: L. Dal Pra, *Johannes Hinderbach e Bernardo Cles: funzionalità e decorazione nella sede del principi vescovi di Trento. Spunti per una ricerca*, en E. Castelnuovo (ed.), *Il Castello del Buonconsiglio. Dimora dei Principi Vescovi di Trento. Personi e tempi di una storia*, Temi, Trento 1996, II, pp. 31-69. Véase así mismo: L. Dal Pra, *L'Emblematum Liber di Andrea Alciati e il ciclo affrescato di Casa Cazuffi*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», 64 (1985), pp. 5-52.

<sup>17</sup> E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona 1972, p. 104, n. 4 y p. 109.

chelangelo Lupo.<sup>18</sup> Quién sabe si sus negociaciones con los anticuarios de la llanura padana le llevaron a conocer esta empresa que después usará en el homenaje a Carlos V y su hijo. Porque la idea de combinar la necesaria prudencia en las decisiones con la fulminante medida de acometerlas es mensaje que no solo se plasma en este paso. Lo encontramos igualmente en la puerta de San Martino aplicado a dos figuras históricas que resumen la trayectoria de Carlos V. Allí en dos obeliscos podía leerse:

Al dios Apolo. Por voto del ejército romano, quando Claudio Nerón determinó de oprimir con celeridad a Hasdrúbal [...]. Y la otra en su basa decía: A la diosa Hecate por suplicación del pueblo romano, quando Quinto Fabio Máximo, entreteniéndolo y dilatando la guerra, restituyó contra Haníbal el ser de la República» (CE 101).

No entraré en detalles de las hazañas de los dos caudillos romanos vencedores contra Aníbal y Asdrúbal. Sus gestas habían conocido una amplia difusión gracias a Plutarco y a Tito Livio, como mínimo.<sup>19</sup> Pero diré que al margen de recordar las campañas tunecinas de Carlos en 1536 contra enemigo africano, la mención a este equilibrio entre celeridad y demora, que caracteriza las decisiones de Cayo Claudio Nerón y de Fabio *Cunctator*, puede muy bien apuntar a la recentísima victoria sobre la liga de Smalcalda en Mühlberg, pues los casi tres decenios de tira y afloja con los protestantes se habían resuelto en poco menos que una victoria relámpago a las orillas del Elba en 1547. Allí estaba presente Mauricio de Sajonia, el efímero aliado, para confirmarlo.

Precisamente el impulso que la derrota de los luteranos había dado a los proyectos políticos de Carlos V hace revivir un sentimiento que había sido una constante en su reinado y que ahora, al calor de la reciente hazaña cobra nuevos vuelos. Me refiero al milenarismo ligado a su figura. El año de 1548 quizás fue uno de los últimos en la trayectoria del monarca que aún permitiera ensoñaciones al respecto de su papel como último emperador universal y del advenimiento de una nueva Edad de Oro. Precisamente 1548

---

<sup>18</sup> M. Lupo, *I Madruzzo e il collezionismo, spunti di studio attraverso la lettura dei documenti antichi*, en Dal Pra (ed.), *I Madruzzo e l'Europa...*, pp. 345-402.

<sup>19</sup> Agradezco a mi admirado amigo José Ángel Zamora sus siempre certeras lecciones sobre clásicos. Una vez más me han dado las claves para resolver mis preguntas.

era para Wolfgang Lazius, humanista, cartógrafo y médico de Fernando de Austria, fecha en la que debían esperarse grandes logros para la Cristiandad. Su tratado, publicado el año anterior en Viena, proyectaba sobre Carlos V estos buenos augurios:

Infra tempus 1548 annorum totum saeculum congregabitur in unum ovile, licet cum grandi labore. Et omnes iudaei, saraceni, turci, tartari, graeci, schismatici, haeretici obstinati et omnes pravi et indurati christiani funditus exterminabuntur, et fiet unum ovile et unus pastor.<sup>20</sup>

No falta una referencia de este cariz en Trento y va ligada al que es el texto por excelencia de estas elucubraciones mesiánicas tan importantes para la exaltación imperial: la cuarta égloga de Virgilio.<sup>21</sup> Sus versos presiden el friso de entrada al Buonconsiglio: «In-gredere o magnos, aderit iam tempus», cuya glosa en Calvete reza lo siguiente: «Entrad, Serenísimo Príncipe, eterna y suavísima gloria de vuestro Padre, que vendrá tiempo en que le daréis grandes honras y no se tardará mucho que reinando vos comenzará la honra y gloria deste siglo y governaréis el mundo, apaziguado por las virtudes de vuestro Padre» (CE 99). Interesa destacar que al igual que en Pavía o Amberes, por citar solo dos de entre los muchos lugares que desarrollaron la idea en el felicísimo viaje,<sup>22</sup>

<sup>20</sup> *Fragmentum vaticinii cuiusdam (ut conicitur) Methodii...* Viena, Singrenius, 1547... fol. Hv r<sup>o</sup>. Véanse los agudos comentarios de Marjorie Reeves, *The influence of prophecy in the later Middle Ages: a study in Joachimism*, University of Notre Dame Press, Londres 1993, pp. 369-72, quien sentencia: «As late as 1547 a learned man could still believe in Charles's destiny» (p. 369). Tras los estudios de Yates, Reeves y Tanner, a nadie debería extrañar que las especulaciones proféticas encontrasen un hueco nada desdeñable en la exaltación de la monarquía. La imagen del rey se fragua, entre otros, con esos materiales, deudores de la astrología, los textos bíblicos y la cábala. Véase F. Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Routledge and Kegan Paul, Londres 1975. Y M. Tanner, *The Last Descendant of Aeneas, The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, Yale University Press, New Haven-Londres 1992.

<sup>21</sup> Véase para este asunto el trabajo de L. Vilà i Tomás, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, tesis doctoral que puede consultarse en línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/4862>

<sup>22</sup> En la puerta del ingreso triunfal en Pavía se lee: «Entrad en esta ciudad, Príncipe venturoso, de quien Dios tiene tan gran cuidado, que vos avéis de hazer que aya un solo pastor y un solo aprisco» (CE 57). En el arco de los ge-

Trento se apunta a esta renovada andanada del milenarismo que liga a padre e hijo con un sabio empleo de las obras virgilianas. Y puesto que de viaje se trata, no podía faltar la *Eneida* como modelo del emprendido por Felipe para llegar a los dominios belgas. En el pórtico de entrada al Buonconsiglio, en el envés de la cita de la Égloga 4ª se podía leer: *Vicit iter durum pietas* (CE 100). Palabras que Virgilio pone en boca de Anquises, cuando padre e hijo se reúnen en el Hades y que implican un sabio y manido empleo de los clásicos para la loa del huésped de honor.

Pero hay otra obra que no podía faltar tratándose de Trento. Si en algo destacan las fiestas trentinas es en el derroche de pirotecnia: «Desde lo alto de un castillo que llaman Trento, que es un monte altísimo fuera de la ciudad y muy junto a ella, el qual se vía muy bien de las ventanas de palacio», los ingenios estuvieron vomitando fuego por más de hora y media «con gran furia y ligereza echando de sí muchos cohetes y espantosos tronidos». Y el cronista continúa:

No muy lejos de aquel monte está otro enfrente muy alto, que llaman Sardagna, de la cumbre del qual echavan por un despeñadero áspero, que tiene más de una milla hasta abaxo unas muy grandes bolas y massas de fuego, que caían por el monte abaxo con increíble furia y ligereza unas tras otras... y como los fuegos eran diversos, tan espessos y continuos y en montes tan altos y diferentes, parecía que las cumbres d'ellos y el despeñadero en diversas partes ardían (CE 103).

El empleo de la orografía montañosa de Trento con fines espectaculares no pudo ser más ingenioso. No se habían escatimado recursos. El texto italiano nos habla de un tal Annibale Borgognone como encargado de los alardes pirotécnicos.<sup>23</sup> Y Annibale

---

noveses de Amberes se han inscrito los famosos versos de Virgilio: «Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna» (CE 394).

<sup>23</sup> «Di tutto l'artificio è stato l'ingegnoso M. Hannibale Borgognone, bombardiere» (*Descrizione...*, fol. 8 vº). Ferrara era uno de los enclaves más reputados en la época en lo tocante a empleo de fuegos artificiales en representaciones y festejos. Véase: A. Marcigliano, *The Development of the Fireworks Display and its Contribution to Dramatic Art in Renaissance Ferrara*, «Theatre Research International», 14 (1989), pp. 1-13. El reciente libro de S. Werrett, *Fireworks. Pyrotechnic Arts and Sciences in European History*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres 2010 ofrece en sus capítulos preliminares un interesante panorama histórico del desarrollo de la pirotecnia y de su relación con los artilleros. Véanse especialmente las pp. 13-45. Y en la p. 19 detalle de las primeras muestras documentadas de fuegos artificiales en

no es un cualquiera: es uno de los grandes artificieros de los Este ferrareses. Bien conocido por la precisión de sus ingenios y por el gusto artístico derrochado en los adornos que acompañan a los mortíferos cañones.<sup>24</sup> Su contratación también nos habla de las conexiones que los Madruzzo tenían no solo en lo político, sino en lo lúdico, con la ciudad del estuario del Po.<sup>25</sup> Pero continuemos la secuencia del relato:

Y primero que se començasse el combate tiró l'artillería del castillo, plaça y ciudad y luego salieron quatro centauros con algunos soldados vestidos a la Turquesca, los quales anduvieron en torno d'el castillo porque eran de los que le guardavan y defendían. Y luego parecieron quatro gigantes en forma de salvajes muy fieros y espantables alrededor de una cueva que al un cabo de la plaça estava, la qual llamavan Infierno.

Hasta aquí nada novedoso: gigantes en hábito de salvajes, saliendo de cuevas, turcos y hasta centauros, son personajes habituales en el fasto de recepciones y entradas triunfales. Como también lo es Hércules y más si se trata, como hemos visto, de ensalzar a la monarquía austriaca. Pero el nuestro, «de grande relieve», estaba precisamente en la boca de la cueva, «que sacava con una cadena fuera del infierno al can Cerbero con tres cabeças». La alusión a los trabajos de Hércules es obvia y por si quedase alguna duda, los ocho caballeros que se opondrán a los centauros entran «armados de armas blancas con almetes en las cabeças y por cimera en ellos un Hércules, que con fuerça descarrillava un león, el qual echava por la boca centellas y llamas de fuego continuándolo sin cessar por buen espacio de tiempo» (CE 103-104). Al acercarse

---

territorio germánico, precisamente ligadas a Maximiliano en 1506 y a su nieto en 1530, entre otras ocasiones.

<sup>24</sup> Se encontrará un documentado ensayo biográfico en A. Angelucci, *M<sup>o</sup> Annibale Borgognoni da Trento, cittadino di Ferrara, gittatore di artiglierie del secolo XVI*, en Id., *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane*, Tipografia G. Gassone e Comp., Turín 1869, pp. 457-66.

<sup>25</sup> A la vuelta de su felicísimo viaje, Felipe pasó en Trento tres días de junio de 1551 alojado por el cardenal. Sartori, *La villa suburbana nel Cinquecento...*, p. 83, maneja interesantes datos sobre el envío de animales procedentes de la ciudad estense en fechas previas al recibimiento del joven Austria. Así mismo apunta la posibilidad de que los festejos madruzzianos sobre una isla del Adigio en la que se recrearon temas orlandianos, tuviesen por referente las particularidades escenográficas del jardín del Belvedere sobre el Po. La isla se había construido enfrentada al Palazzo delle Albere, mansión que iba a ser la nueva residencia patricia de los Madruzzo.

a la cueva salen contra ellos los cuatro gigantes. Estos al poco se verán ayudados por los cuatro centauros que se añaden al combate. Y ahora hagamos memoria. Dante al comienzo del canto XII describe la entrada al 7º círculo en los siguientes términos:

Qual è quella ruina che nel fianco  
di qua da Trento l'Adice percosse,  
o per tremoto o per sostegno manco,  
che da cima del monte, onde si mosse,  
al piano è sì la roccia discosciosa,  
ch'alcuna via darebbe a chi su fosse:  
cotal di quel burrato era la scesa.<sup>26</sup>

Sardagna y sus riscos con el montículo que se conoce como Doss Trento son decorado natural inmejorable para recrear el infierno en la plaza del castillo [fig. 2]. Y no olvidemos que es precisamente en este canto XII en el que los viajeros topan con los centauros:

e tra 'l piè de la ripa ed essa, in traccia  
corrien centauri, armati di saette,  
come solien nel mondo andare a caccia.<sup>27</sup>

No creo que sea casual su participación en esta psicomaquia. Al contrario, con los mimbres que le ofrecía la localización ligada a estas tierras<sup>28</sup> y con la voluntad de traer a colación personajes mito-

<sup>26</sup> Empleo la edición de Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*. Commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Oscar Mondadori, Milán 2009, vv. 4-10. B. Frieder apunta de manera atinada a las conexiones dantescas y virgilianas del festejo trentino en el capítulo 4 de *Chivalry and the Perfect Prince. Tournaments, Art and Armor at the Spanish Habsburg Court*, Truman State University Press, Kirksville (MO) 2008.

<sup>27</sup> *Inferno*, XII, vv. 55-57.

<sup>28</sup> Es lugar común de la crítica dantesca remitir los versos iniciales de este canto XII a la orografía de Rovereto, localidad al sur de Trento: «Dante allude qui agli Slavini di Marco, ancor oggi visibili a sud di Rovereto sulla riva sinistra dell'Adige. Il luogo è citato da Alberto Magno nei *Meteora* (III, 6) libro ben noto a Dante, là dove si tratta delle frane e delle loro cause (appunto terremoti, erosioni delle acque, ecc.). Anche se non si può escludere che Dante avesse visto personalmente il luogo (abbastanza vicino a Verona), la dipendenza di questo passo da Alberto Magno è evidente per l'indicazione delle cause fatta al v. 6». (Ed. cit., p. 362). Puede consultarse para un recorrido diacrónico por las diversas hipótesis, el artículo «Adige» en la *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1971. Gianni Zotta postula la



lógicos ligados a las hazañas hercúneas,<sup>29</sup> el encargado de diseñar los espectáculos de la plaza del Buonconsiglio, construye un guión que juega con la complicidad de los lectores de la *Divina Commedia* al sacar a escena al Cancerbero, los centauros o los gigantes, entre otros. Nos encontramos, en consecuencia, ante una curiosa muestra de recepción literaria del clásico por antonomasia de la literatura italiana en esta adaptación del entorno orográfico de la ciudad a la escenografía de un torneo que juega también con el aparato teatral propio de las *sacre rappresentazioni*.<sup>30</sup> A su vez logra plasmar en el desarrollo del fasto el fervor profético que había vaticinado para el reinado de Carlos la derrota de los protestantes y el triunfo sobre el enemigo que amenaza sus fronteras orientales y las costas mediterráneas. De hecho lo singular del montaje de Trento habría que buscarlo en lo oportuno de su asociación entre los monstruos que se oponen a Hércules y los enemigos del emperador. Piénsese por ejemplo en cómo centauros y turcos se alían en una asociación que, proyectada sobre la interpretación alegórica de esos animales mitológicos como herejes, gana en implicaciones históricas si se tiene presente la proximidad de la fecha a Mühlberg.<sup>31</sup>

---

zona de la cascada de Sardagna, que cae sobre la plana de Trento, precisamente la empleada en los festejos trentinos para montar los ingenios pirotécnicos, como posible ambientación de los versos dantescos («Le immagini raccontino» en AA.VV., *Il monumento a Dante a Trento. Storie e significati*, Temi, Trento 1992, pp. 39-64; especialmente p. 55).

<sup>29</sup> No se olvide, por ejemplo, que el centauro Nesso, «che morì per la bella Deianira», es quien ayuda a vadear el Flegetonte a Dante y Virgilio por orden de Quirón: «...e disse a Nesso: “Torna, e sì li guida / e fa cansar s'altra schiera v'intoppa” » (*Inferno*, XII, vv. 68, 98-99).

<sup>30</sup> A. Zenatti, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, Tipografia Innocenzio Artero, Roma 1883, pp. 29-30.

<sup>31</sup> Esa asociación es de amplia tradición e iría desde Boecio y la Patrística, pasando por los bestiarios, hasta Guido da Pisa o Coluccio Salutati. Sigo la argumentación de Pedro M. Cátedra y Paolo Cherchi en su edición de Villena, Marqués de [Enrique de Aragón], *Los doce trabajos de Hércules* (Zamora, por Antón de Centenera, 1483). Estudios de P. M. Cátedra y P. Cherchi, Santander, Universidad de Cantabria, 2007. Allí se encontrará un erudito e impecable recorrido por diversos autores de la Antigüedad. La importancia de Coluccio Salutati ha sido igualmente básica en el desarrollo de la iconografía hercúlea en toda Europa como destacara entre otros R. M. Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Droz, Ginebra 1966. Resulta interesante el repaso de R. Lamarca Ruiz de Eguilaz, *La representación del no creyente en los emblemas de las decoraciones festivas*

Pero volvamos de nuevo al campo de la medallística. Annibale Fontana, el milanés émulo de Benvenuto Cellini, preparó hacia 1547, probablemente tras la victoria sobre la liga de Smalcalda, una pieza en la que Cristoforo, barbado, aparece con capelo y hábito de cardenal de perfil. En el reverso se reproduce la lucha de Hércules con la hidra de Lerna y en el fondo de la escena a los pies del héroe yace un león, probablemente el de Nemea, como correspondería a los trabajos del tebano [fig. 3].<sup>32</sup> Resulta evidente que la familia Madruzzo estaba interesada en plasmar su vinculación con el emperador en una producción, efímera o permanente, que hablase de su especial relación con Carlos V. La hidra de la medalla es el equivalente del grupo escultórico efímero de la entrada al infierno (el Cancerbero domado por el patrono mitológico de la casa de Austria). Al igual que el león de Nemea que coronaba los yelmos de la compañía de Nicolò Madruzzo, habla inequívocamente de su condición de *condottiero* al servicio de los ejércitos imperiales.<sup>33</sup> Que estas asociaciones estaban al orden del día en la exaltación de la monarquía austriaca es algo de sobras sabido.<sup>34</sup> Lo

---

barrocas. De la Bestia del Apocalipsis de San Juan a la tradición hercúlea de la hidra de Lerna, en S. López Pozas, N. Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de Julio de 1998)*, Sociedad de Cultura Valle Inclán, Ferrol 1999, pp. 187-200.

<sup>32</sup> Gazzoletti, erudito del siglo XIX y estudioso de la zeca trentina, ya relacionó la escena con la reciente victoria sobre los protestantes: «Questa rappresentazione è forse allusiva alla guerra della Lega smalcaldica, e precisamente alla vittoria riportata da Carlo a Mühlberg, l'anno 1547. A quel tempo il Madruzzo era uno dei più fidati consiglieri dell'Imperatore [...]. Se la espressa conghietura è vera, come ne pare verosimile, potremmo dire che nell'Ercole sia raffigurato l'Imperatore, e nel leone abbattuto l'Elettore di Sassonia Gian Federico, capo principale e più potente della Lega. L'idra poi rappresenterebbe quasi l'elemento morale del protestantismo, vogliam dir l'eresia, che il Madruzzo ed i cattolici speravano di potere agevolmente distruggere dopo avere fiaccata la forza materiale dei fautori delle nuove dottrine» (*Della zecca di Trento. Memoria di Antonio Gazzoletti*, Seiser, Trento s.f., p. 60). Véase la reproducción en el n° 176, p. 449 del catálogo *I Madruzzo e l'Europa*.

<sup>33</sup> S. Vareschi, *Profili biografici dei principali personaggi della Casa Madruzzo*, en Dal Pra (ed.), *I Madruzzo e l'Europa...*, pp. 50-51.

<sup>34</sup> La crítica ha destacado el paralelismo entre el torneo trentino y el texto con el que Sandoval ilustra la descripción y comentario de un edificio levantado en las exequias romanas de Carlos V en 1559: «Si Hércules con su clava mató la mayor parte de los Centauros, por los qual los demás atemorizados huyeron, ¿qué hizo el invitiísimo Carlos quinto en la guerra de Alemaña sino matar y perseguir los Centauros en apariencia de hombres Christianos y dentro

que deja sentado el festejo trentino es que no sólo apuntaban a las cabezas visibles de la monarquía, sino que irradiaban a sus elites.<sup>35</sup>

infieles y perseguidores de la Fe de Christo, de los quales tuvo vitoria? Y si Hércules mató al león y se vistió de su pellejo, con más ventaja lo hizo César venciendo al Turco muchas vezes, matándole infinita gente, que fue su muerte, vistiendo a su ejército de grandes despojos y riquezas y assi de honra. Hércules sacó a Alceste del poder del Cervero Tricépito que la defendía y guardava y le mató con sus tres cabeças. Carlos Quinto venció al Rey de Francia y le mató el ejército, aunque tenía tres cabeças, que fueron él, el de Navarra y el de Scocia y le sacó de su poder la Gallia Cisalpina o Togata» (P. de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Sebastián de Comellas, Barcelona 1625, p. 764. Véanse: F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid 1987, p. 123. Leydi, *Sub umbra imperialis Aquilae*, pp. 139-41. Gracias a la sabiduría y generosidad de Paco Escobar puedo señalar un texto prácticamente coetáneo de nuestro festejo. Se trata del comienzo del *Hércules animoso* de Mal Lara, que el humanista sevillano confiesa haber iniciado precisamente en ese año de 1549: «Es la aplicación desta manera: en el primero libro, donde se trata que Hércules venció el león, se aplica a ello la venida del Emperador a Hespaña el año de mil y quinientos y veinte y dos. Quando desde que supieron en Hespaña que venía, se deshizieron las Comunidades, que se finjó ser ímpetu de leones; pero luego, con el resplandor de tan grande Príncipe, se desbarató tal desatino y con aquel perdón que hizo su Magestad, castigando las cabeças de tan grande daño. Pedro Mártir lo pone bien en el libro XXXV de sus *Epístolas*».

<sup>35</sup> No sólo los Madruzzo buscan el arrimo a la iconografía hercúlea, significativamente dos personajes destacadísimos en la recepción trentina, el duque de Alba y Mauricio de Sajonia, detentaron objetos ligados a los trabajos del tebano. Piénsese en el grupo escultórico de Amberes hecho por Jonghelinck y destruido por los rebeldes holandeses. Antecedente de esa representación puede considerarse una talla en miniatura que esculpe al duque combatiendo contra la hidra de Lerna cuyas cabezas son interpretadas a posteriori como las de Pablo IV, la reina Isabel y el elector de Sajonia, Juan Federico I. Se talló en madera hacia 1560. Véase P. Arnade, *Beggars, iconoclasts, and civic patriots: the political culture of the Dutch Revolt*, Cornell University, Ithaca 2008, p. 201. Y el catálogo de J. Tanis, D. Horst, *Images of discord: a graphic interpretation of the opening decades of the Eighty Years' War*, Bryn Mawr College Library-W.B. Eerdmans, Bryn Mawr (PA) 1993. Mauricio de Sajonia posee, probable regalo de Carlos V tras Mühlberg, una espada de Lorenz Trunck de Nuremberg, con Hércules derrotando a Caco en la vaina. Véase en el nº 288 del catálogo *Carolus. Museo de Santa Cruz. Toledo, 6 de octubre de 2000 a 12 de enero de 2001*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2000, p. 498. Así mismo, Ferrante Gonzaga encarga a Leoni una medalla en cuyo reverso figura la lucha contra la hidra. Justo tras Mühlberg, Carlos V decide encargarle otra semejante para celebrar la victoria. La noticia y la reproducción de los ejemplares se encontrarán en Marina Cano, «Catálogo de medallas», *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renaci-*

Todo ello nos hace pensar en la profundidad de significados de un montaje como el trentino de 1549. Éste parece combinar diversas tradiciones alegóricas y a la vez que exalta la figura de Carlos V ante su vástago, muestra la vinculación incondicional de los Madruzzo a los designios de la política imperial. La recompensa llegará en 1555 cuando Cristoforo sea nombrado gobernador de Milán para suceder precisamente al duque de Alba,<sup>36</sup> otro acompañante privilegiado del príncipe en este viaje. Y quién sabe si la de Nicolò Madruzzo no llegó en forma de nombramiento como caballero de la Orden del Toisón de Oro, colgante con el que Antonio Abondio lo retrata de perfil en su medalla de hacia 1567-1570 [fig. 4].<sup>37</sup>

De cualquier forma, en este estrechamiento de lazos entre la familia que por siglo y medio regiría los designios de Trento y la estirpe austriaca, un emblema puede servir como muestra de la gloria pretendida:

En la otra entrada de la plaça del castillo que es hazia la puerta que llaman del Águila, estava hecha una puerta de verduras con quatro columnas adornadas de hojas verdes y yervas y assi lo estava la cornija la qual tenía un quadro encima con este letrero: Pluguiese a Dios Carlos invictíssimo y don Phelippe su hijo felicíssimo, que la Christiana Religión y la Milicia pudiesen daros gracias que igualassen a vuestros méritos, que nunca cessarian de dároslas (CE 100).

Cristoforo y Nicolò reunidos, la cristiana religión y la milicia, en la inscripción que termina en la cumbre con «una estrella muy grande y hermosa que tenía en medio las armas del príncipe con esta letra debaxo: Madrucciorum Zenith. El zenith de los Madruccios». (CE 101). Eso fueron ni más ni menos aquellos días de finales de enero de 1549: días en que su estrella brilló bien alta en el firmamento de los Austrias.

---

*miento italiano al servicio de la corte de España*, Museo del Prado, Madrid 1994. nos. 36 y 40 pp. 182 y 186.

<sup>36</sup> Sobre este asunto véase: M. Bonazza, *Tra strategie imperiali e politica locale: il governatorato milanese di Cristoforo Madruzzo (1555-1557)*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», 70 (1991), pp. 279-340; C. Trasselli, *Il cardinal Cristoforo Madruzzo governatore di Milano attraverso la corrispondenza segreta con Filippo II*, «Nuova Rivista Storica», 25 (1941), pp. 422-60.

<sup>37</sup> *I Madruzzo e l'Europa*, n° 186, p. 453. Helmut Rizzoli apunta que Bergmann niega la concesión del Toisón de Oro a Nicolò.



Figura 1 - Medalla de Pietro Paolo Galeotti detto il Romano, nº 179 del catálogo *I Madruzzo e l'Europa*.



Figura 2 - Doss Trento en una acuarela de Durero





Figura 3 - Medalla de Annibale Fontana, nº 176 del catálogo *I Madruzzo e l'Europa*.



Figura 4 - Medalla de Antonio Abondio con Nicolò Madruzzo de perfil, nº 186 del catálogo *I Madruzzo e l'Europa*.



PATRICIA MARÍN CEPEDA

EL GÉNERO EPISTOLAR COMO CAUCE PARA LA DIFUSIÓN  
DE LA POESÍA MANUSCRITA ÁUREA

Conocida es la importancia de la circulación manuscrita para la difusión de la poesía en los siglos XVI y XVII a partir del trabajo seminal de Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (1968). El estudioso extremeño vino a poner de relieve la llamativa falta de ediciones impresas en vida de los poetas más destacados, como Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora o Quevedo, al margen de algunas excepciones como Lope de Vega, entre otros. Por otra parte, también sabemos cómo aparte de la limitada circulación manuscrita de la poesía por medio de cartapacios y de cancioneros, hubo otras vías como las antologías, los cancioneros, los romanceros y los pliegos sueltos, que hicieron llegar al público versiones impresas de poemas.<sup>1</sup> En el contexto de la importancia de la circulación manuscrita para la difusión de la poesía áurea, quisiéramos aportar algunas consideraciones sobre el papel que ejercieron las cartas en el intercambio de textos líricos manuscritos en el entorno preciso de la corte literaria del cardenal Ascanio Colonna (1560-1608), entre España e Italia.

Los documentos manuscritos en los que apoyamos este estudio pertenecen al Archivo Colonna (ACS), ubicado en la Abadía benedictina de Santa Scolastica, en Subiaco (Lazio). En particular, han sido localizados gracias a una minuciosa labor de consulta de las más de veinte mil cartas que componen el epistolario inédito del cardenal italiano, que apenas era conocido entre los hispanistas por figurar al frente de la dedicatoria de *La Galatea* (1585) de Miguel de Cervantes; en segundo lugar, los materiales que aquí analizare-

---

<sup>1</sup> T. J. Dadson, *La imprenta manual y los textos poéticos*, «Edad de Oro», 28 (2009), p. 73. Véase también, del mismo autor, *The Dissemination of Poetry in Sixteenth-Century Spain*, «Journal of the Institute of Romance Studies», 8 (2000 [2003]), pp. 47-56.



mos proceden también de los papeles sueltos que configuran una especie de cartapacio poético (disgregado en varias carpetas), posiblemente fruto de la colección formada por el propio Colonna a partir de muy diversos textos manuscritos, escritos en italiano, castellano y latín, muchos de ellos recibidos a través de la profusa correspondencia que mantuvo con las cortes europeas.<sup>2</sup>

Una muy amplia investigación sobre el epistolario inédito del cardenal Colonna con el grupo de escritores amigos de Cervantes nos ha permitido reconstruir en trabajos anteriores la historia de aquella corte literaria que se fue fraguando alrededor del Colonna, durante su período de estudios en las Universidades de Salamanca y de Alcalá de Henares entre 1576 y 1586. A comienzos de 1587, un joven Ascanio de apenas veintisiete años, recién nombrado cardenal por Sixto V y a instancias de Felipe II, regresó a Roma, acompañado de dos escritores españoles que ejercieron la función de secretarios, Pedro Fernández de Navarrete – futuro autor de la *Conservación de monarquías* – y Luis Gálvez de Montalvo, autor de *El pastor de Filida* y estrecho amigo de Cervantes.<sup>3</sup> Poco tiempo después, otros tres escritores de su antiguo círculo español viajaron a Roma para visitar al cardenal: Juan Bautista de Vivar, don Luis de Vargas y don Diego de Silva y Mendoza, más conocido por su futuro título de Conde de Salinas. La historia de amis-

<sup>2</sup> Para el estudio y la edición parcial de este rico e inédito fondo documental, remito a la futura publicación de mi trabajo *Cervantes y la Corte de Felipe II. El círculo literario del cardenal Colonna*, Ediciones Polifemo (Colección La Corte en Europa), Madrid 2013, en prensa. Véase también, y me disculpo por la autocita: P. Marín Cepeda, *Una reflexión en torno al género epistolar y la tradición cortesana en el Siglo de Oro. El epistolario inédito de Ascanio Colonna con escritores españoles*, in N. Fernández Rodríguez (ed.), *Presencia de la tradición en la España del Siglo de Oro*, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2010, pp. 331-60; Ead., *Et con la penna, et con la lingua, non con l'hasta ne con la spada. Apuntes sobre el mecenazgo literario de Ascanio Colonna y las redes clientelares en el año de la Anexión de Portugal, 1580*, in C. Trujillo Maza (ed.), *Lectores, editores y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*, Academia Editorial del Hispanismo, Vigo 2008, pp. 324-31.

<sup>3</sup> «Llegaron las seis galeras patronas en que partió el cardenal de Génova a los dos de febrero a puerto de Civita Vecchia, que es doce leguas de Roma, viernes de mañana a trece del dicho, donde fueron rescebidas con mucha alegría y salva del castillo, y de los vecinos de la ciudad. Luego llegó en un barco a la galera del cardenal el Duque de Sagarol, Marcio Colonna, y otros muchos caballeros romanos». *Relación del rescevimiento que al cardenal Ascanio Colonna se hizo en la ciudad de Roma y de las cerimonias que hubo dándole su Santidad el capelo*. ACS: II A, busta 19, 37.

tad y protección que permite trazar la correspondencia del cardenal Colonna con escritores españoles (entre los que hallamos, además de los cinco nombres ya citados, a Juan Rufo y fray Luis de León) puede verse completada con algunos textos poéticos en español pertenecientes al cancionero manuscrito Corsini nº 970 (44-A-21) de la Biblioteca de la Academia de los Linceos de Roma.<sup>4</sup>

El primer caso al que nos referiremos se halla en las cartas del escritor Luis Gálvez de Montalvo conservadas en el Archivo Colonna. Se trata de veintinueve misivas, de las cuales veintisiete son hológrafas del propio Gálvez, más una minuta de carta del cardenal y otra del Conde de Salinas, ambas dirigidas al escritor. Abarcan un período de seis años, que comienza el 6 de junio de 1583 y finaliza el 10 de junio de 1589. Dos de las cartas contienen poemas autógrafos de Gálvez de Montalvo. Una de esas cartas, aquella que Gálvez de Montalvo envió desde Roma a don Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas, en el verano de 1588, ya nos era conocida gracias al trabajo de Rodríguez Marín de 1927.<sup>5</sup> En dicha carta se inserta el soneto «A los suspiros», del que hemos localizado otro testimonio idéntico en el citado cancionero Corsini nº 970 (44-A-21) de la Academia de los Linceos de Roma. El soneto en cuestión, así pues, halló dos modos de circulación diversos y tres soportes manuscritos: un cancionero – al menos – que se fraguó en Roma en el entorno del cardenal Colonna, y la epístola y su copia, por medio de los cuales el texto bien pudo pasar a nuevos soportes manuscritos por medio de copias. En este caso, la atribución a Gálvez de Montalvo del soneto «A los suspiros» no presenta ningún problema y nos permitió, en segundo lugar, proponer la autoría de este escritor para al menos cuatro de los sonetos que van

<sup>4</sup> P. Marín Cepeda, *Sobre una obra áurea que no obtuvo licencia de impresión. Noticia y edición de los sonetos perdidos de Gálvez de Montalvo, del Libro de la pasión, hallados en el manuscrito corsiniano 970 de la Biblioteca de la Accademia Nazionale dei Lincei de Roma*, in *Compostella Aurea. Actas VIII Congreso de la AISO*, Servizio de Pubblicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2011, vol. I, pp. 333-41. Por razones de espacio, para los estudios previos de Giovanni Caravaggi sobre este cancionero me remito a la bibliografía consignada en el trabajo citado.

<sup>5</sup> F. Rodríguez Marín, *La Filida de Gálvez de Montalvo*, Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927, pp. 69-71. Rodríguez Marín, si bien no aporta la signatura del documento que edita, se basa en la carta original recibida por el Conde de Salinas. Nuestro trabajo, por contra, se apoya en la copia conservada entre los papeles del Colonna en Subiaco.

a continuación de éste en el interior del cancionero Corsini, puesto que además van atribuidos a un poeta del que solo se mencionan las iniciales L. G., y ahora tenemos evidencia de que corresponden a Luis Gálvez.<sup>6</sup> Las perdidas *Doce elegías de Cristo* de Gálvez fueron presentadas ante el Consejo Real en 1585 para solicitar la aprobación y la licencia de impresión.<sup>7</sup> Recordemos que López Maldonado había dedicado un soneto «al libro de la passion de Luys Galvez de Montalvo», al final de su *Cancionero* (1586, f. 188v.), título por el que también se conocen las *Elegías de Cristo* mencionadas. Aunque las *Elegías* nunca vieron la luz en España, el estudio del cancionero corsiniano nos ha llevado a pensar que estas composiciones circularon manuscritas en Roma. Así lo corrobora también una de las cartas de Gálvez de Montalvo dirigida a Ascanio Colonna:

Unas *Elegías de Cristo* dirigidas a V. S. Illma. presenté en Consejo habrá ocho días, y se remitieron a un gran fraile de Sant Agustín que se llama Pínelo. Estalas viendo con mucho gusto. Cuando no haya lugar de estamparlas acá, mejor se hará en Roma, donde ruego a Dios vea yo a V. S. Illma., con aquel acrecentamiento de estado y vida que los suyos deseamos.<sup>8</sup>

El cancionero citado del fondo Corsini alberga probablemente información novedosa aún por estudiar sobre las relaciones de amistad de algunos poetas españoles que coincidieron en Roma en las últimas décadas del Quinientos. El profesor Caravaggi llamó la atención sobre este interesante grupo de escritores en Roma, con especial atención a la desconocida faceta lírica de Pedro Fernández Navarrete.<sup>9</sup> En relación con las circunstancias histórico-literarias del cancionero Corsini, trajo también a colación una epístola poética inserta en las *Rimas* (1611) de Cristóbal de Mesa, dedicadas al duque de Béjar (como el *Quijote* I, las *Flores* de Espinosa, y pocos años después, las *Soledades* gongorinas). Esta epístola de Mesa, «Los años corren ya tres veces siete» (216v-219v), resulta elo-

<sup>6</sup> El profesor Caravaggi propuso en su día la autoría de Luis Gaytán, que aparece al comienzo del cancionero. G. Caravaggi, *Pedro Fernández de Navarrete. Testi poetici inediti e rari*, «Anales de Literatura Española», 1 (1982), pp. 67-117. Una primera edición de los sonetos que creemos pertenecen a las *Elegías de Cristo* de Gálvez puede verse en P. Marín, *Sobre una obra áurea que no obtuvo licencia de impresión* [...].

<sup>7</sup> Rodríguez Marín, *La Filida de Gálvez de Montalvo*, pp. 95-6.

<sup>8</sup> Carta de Luis Gálvez de Montalvo a Ascanio Colonna, Madrid, 29 de noviembre de 1583. ACS: Carteggio di Ascanio Colonna Cardinale

<sup>9</sup> Caravaggi, *Pedro Fernández de Navarrete. Testi poetici inediti e rari*.

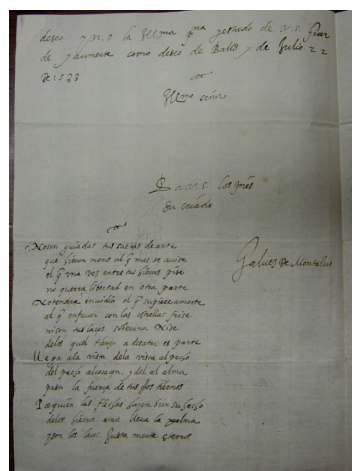
cuenta por las noticias que proporciona sobre la existencia de esta 'tertulia' de poetas españoles que coinciden en Roma al filo de 1590, y que gravitan en torno a poderosos cortesanos como los cardenales Ascanio Colonna y Escipión Gonzaga, y el conde Pomponio Torelli. El maestro literario y de ceremonias era Torquato Tasso.

Si el poema de Mesa nos daba los parámetros históricos fundamentales en que se desarrollaron estas relaciones, creemos que el cancionero corsiniano constituye en sí mismo un documento excepcional sobre dicha comunidad de escritores en Roma. El cancionero cuenta, en definitiva, con las composiciones de once poetas: Pedro Liñán, Gaitán, Lupercio Leonardo de Argensola, Pedro de Padilla, Diego Navarrete, el padre Tablares, Baltasar de Escobar, Pedro Fernández de Navarrete, Melchor de la Serna, Luis de Soto y, como hemos probado, Luis Gálvez de Montalvo. Figuran, además, un par de más que dudosas atribuciones a fray Luis de León, así como otros siete poetas no mencionados en el cancionero, a los que con diversa fortuna han sido atribuidos en otras ocasiones algunos de los poemas anónimos: Lope de Vega, Pedro Laínez, Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana, Fernando de Acuña, Diego de Silva y Diego Ramírez Pagán. El cancionero alberga también, como suele ser habitual, poemas de los que no hemos logrado identificar versiones análogas en los catálogos consultados.

A la luz de los datos expuestos, si atendemos a la temática religiosa particular sobre la Pasión de Cristo que recrean los sonetos contiguos al citado «A los suspiros» de L. G. (ahora sabemos que es Luis Gálvez), podemos sospechar con bastantes veras que estamos ante composiciones pertenecientes al perdido *Libro de la pasión* o *Elegías de Cristo*. Estas composiciones habrían circulado en Roma a partir de la llegada de Gálvez a la ciudad en 1587, al servicio de Ascanio Colonna.

Pero ésta no fue la única vez que Gálvez empleó el cauce epistolar para poner en circulación sus poesías. El 22 de julio de 1583, en los días precisos en que comienza a dar muestra en sus cartas de querer entrar al servicio de Ascanio Colonna, envió una epístola al italiano que contiene un soneto inédito y desconocido, además de autógrafo, del propio Gálvez. De no ser por el texto lírico, la carta no habría pasado de ser una rutinaria petición de merced para un tal Jerónimo de Oteo. En este caso particular, la disposición del texto en el papel parece indicar que el poeta aprovechó los márgenes

nes para escribir una de sus composiciones y afianzarse en la confianza y en la amistad del Colonna:<sup>10</sup>



Poema autógrafo de Gálvez al final de una carta

Para avanzar en la reflexión, podemos ver otro caso similar al de Gálvez, el del autor de *La Austriada*, Juan Rufo. El poeta cordobés, en los días en que publicó su largo poema épico, también trató de acercarse al Colonna, «norte por donde se encaminen los que alguna virtuosa sciencia profesan», en palabras que Cervantes dirigiera al Colonna en la dedicatoria de *La Galatea* (1585). Aunque ni la amistad ni la confianza parecen haber prosperado entre ambos, a juzgar por las únicas dos cartas de Rufo conservadas en el Archivo Colonna, sí llegaron a conocerse personalmente:

Si yo tuviere salud, la semana que viene sin dubda tendrá V. S. allá *La Austriada* y por ventura a su autor, porque la verdad de mi buen deseo no cabe en los estrechos límites deste papel, ni la razón de que procede dará lugar a que yo deje de ir a manifestalla. Estos señores están buenos, y a mí me pesa de que mi buen amigo Bivar no lo esté.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Carta de Luis Gálvez de Montalvo a Ascanio Colonna, Valladolid, 22 de julio de 1583. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

<sup>11</sup> Carta de Juan Rufo a Ascanio Colonna, Madrid, 3 de mayo de 1584. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

En el mismo pliego de la carta, dice incluir unos «tercetos que se hicieron sin consultar musas ni Apolo en solo media hora, la misma noche que estuve con V. S. Illma». No hemos localizado dicho texto lírico entre los papeles del Colonna; de ello puede deducirse que la composición en tercetos iba en papel aparte, y que fue separada del pliego de la carta.

Otros autores de los presentes en el epistolario escribieron asimismo sus poesías al final de las epístolas que enviaron al cardenal italiano. Es el caso de Diego de Silva y Mendoza, Duque de Francavilla, más conocido por su futuro título de Conde de Salinas. El epistolario del cardenal Ascanio Colonna con el Conde de Salinas constituye el corpus más amplio dentro del conjunto, y está formado por cuarenta y seis cartas fechadas entre 1584 y 1596. Al Conde de Salinas corresponden veintinueve de las cartas, y diecisiete a copias de cartas de Ascanio Colonna. Entre éstas últimas, es fácil identificar en algunas de ellas la letra de sus secretarios, en concreto la grafía de Luis Gálvez de Montalvo.

Respecto al tema que aquí nos ocupa, cabe citar la larga carta que desde El Escorial, el 16 de septiembre de 1588, Diego de Silva envía al cardenal Colonna. Tras las preceptivas noticias sobre la corte y sobre el estado de los negocios de Ascanio en torno al asunto de las propiedades de la familia en Paliano, el Duque le recuerda su próxima llegada a Génova. Don Diego de Silva piensa embarcarse rumbo a Italia, para activar en persona su petición de nulidad matrimonial de su enlace con doña Luisa de Cárdenas. Hacia la mitad de la carta, escribe don Diego:

Vi las redondillas que me parecieron como vuestras y, por hacer aún más su parte, quiero después de habéros las traído a la memoria, para que aún os parezcan mejor, deciros un soneto que hice a una desmayada estando con el mismo desmayo yo, antes que tornase en sí, que dice ya:

Luego que tuvo el buen conocimiento  
lugar de sujetarme y elegiros,  
el alma disfrazada entre suspiros  
os entrego y os entregara ciento.

No la valió el disfraz, porque al momento  
mil maneras buscastes de huiros,  
y solo porque no sepa seguiros  
fuera de vos estáis y sin aliento.

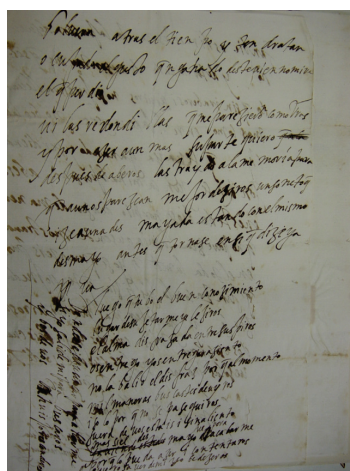
Mas si el desmayo fue para acabarme,  
porque lo pueda hacer y contentaros,

quiero saber de mí y obedeceros.

¿Dónde os he de buscar para hallarme,  
si yo salí de mí para buscaros,  
y vos de vos huís por esconderos?

También os dirá este soneto la pasión de su dueño, y determinado de ausentarme que he estado, que sin ir a veros y serviros no se pudiera llevar.<sup>12</sup>

El soneto en cuestión figura en la *Antología poética* editada por Trevor J. Dadson en 1985, con el número 5.<sup>13</sup> Apenas se observa una variante en el verso quinto, donde la edición no contempla el laísmo del soneto manuscrito en la carta.



Poema autógrafo del Conde de Salinas al final de una carta

Como el propio autor expresa en su pliego, este soneto trata de corresponder a las redondillas que Ascanio Colonna le había enviado por carta anterior. El hecho de ir el poema al final de un folio escrito impedía, en principio, que pasase a formar parte de la colección de poesías de quien recibía la carta, ya que era archivada como parte del epistolario. No sucedió lo mismo con otras compo-

<sup>12</sup> Carta del Conde de Salinas a Ascanio Colonna, El Escorial, 16 de septiembre de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

<sup>13</sup> Soneto editado por Trevor D. Dadson, en su edición de Diego de Silva, *Antología poética 1564-1630*, p. 41.



siciones que, por haberse escrito en un folio aparte, fueron separadas de la carta que les servía de marco para ser incorporadas a la colección lírica personal del Colonna, como debió de suceder con los tercetos de Rufo de los que hemos hablado antes. Es el caso de un soneto del Conde de Salinas que tiene como protagonista a la figura femenina de Porcia, y que fue publicado en las *Flores de poetas ilustres* compiladas por Pedro Espinosa en 1605, atribuido a Francisco de la Cueva. El 10 de agosto de 1588, desde su residencia veraniega de Marino, el cardenal Colonna escribió una carta a don Diego de Silva encareciéndole exactamente el mismo soneto a Porcia que se conoce como de Francisco de la Cueva:

El soneto de Porcia es cual su llama lo merece, pues aún es causa se ilustre de centellas tan claras como salen de las no muertas brasas de su corazón en vuestros versos. En retorno van unas redondillas que declaran el estado de quien las envía, seguras de que espican lo que siente quien las hizo, y de que serán por más las que sean bienvenidas, siquiera cuando se leyeren de vos.<sup>14</sup>

Otra vez, la mención a las redondillas de Ascanio. Sin embargo, ninguna de las cartas de don Diego de Silva guarda en su interior «el soneto de Porcia». La razón de esta ausencia se encuentra precisamente en que, al haber sido escrito en un folio único, pasó a formar parte del cartapacio personal de Ascanio. Entre las numerosas poesías escritas en castellano, italiano y latín que se localizan entre los papeles del cardenal, se halla precisamente el soneto de Porcia, que no puede ser otro que el debido a la pluma de Diego de Silva:

Porcia, después que del famoso Bruto  
supo y creyó la miserable muerte,  
«no viviré sin ti», con pecho fuerte  
dijo llorando sobre el casto luto.

«Ved que las armas me escondéis sin fruto,  
gente curiosa en impedir mi suerte,  
pues me da amor con que a pagarle acierte  
desta limpieza y de esa fe el tributo».

Tragó las brasas, y aunque allá sintieron  
que las de amor, si amor lo permitiera,  
bastaran a vencer su fuerza esquivada,

<sup>14</sup> Carta de Ascanio Colonna al Duque de Francavilla, Marino, 10 de agosto de 1588. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.



como todas a intento igual vinieron,  
 concertáronse al fin de tal manera  
 que la mataron por dejarla viva.

[Hológrafo de don Diego de Silva:] No va más, porque no se han podido trasladar. Estaba hecho para el ordinario que viene, y no valgan las razones que pensando enviar otras cosas diga en la carta de V. S. Illma. hasta que vayan ellas.

[Sobrescrito:] Soneto a Porcia, del Duque de Francavilla.<sup>15</sup>

El soneto aparece escrito con una letra clara, caligráfica, que no corresponde a la grafía del Conde de Salinas, en cierto modo similar a la ilegible de su madre, la Princesa de Éboli. Sí es de su puño y letra, sin embargo, la nota que va a continuación del soneto: «No va más, porque no se ha podido trasladar». El cotejo de este testimonio del poema con la versión publicada por Espinosa en 1605 arroja muy escasas variantes en los versos 6-7.<sup>16</sup> Como vemos, el soneto de Porcia no es inédito, dado que circuló impreso en el florilegio de Espinosa desde principios del siglo XVII. Sin embargo, el mismo poema circuló en Roma gracias al cauce epistolar, al menos desde el 10 de agosto de 1588, esto es diecisiete años antes, y firmado por su verdadero autor, el Conde de Salinas. Conocidos son los problemas de atribución que plantea la lírica áurea por el alto grado de anonimia y de vacilación autorial que encierra. El problema, cabe añadir, es aún mayor, si aceptamos que situaciones como la que acabamos de ver, en las que la autoría reconocida de un poema pueda verse contradicha por la aparición de un testimonio autógrafo manuscrito, pudieron ser más frecuentes de lo imaginado. El estudio de los epistolarios nobiliarios, que en buena parte duermen aún el sueño de los justos, puede seguir deparándonos sorpresas en este sentido. En última instancia, parece conveniente seguir reflexionando sobre la naturaleza del concepto de autor en la

<sup>15</sup> *Fascicolo di numerose poesie di vario argomento*. ACS: II A, busta 19, 1.

<sup>16</sup> «Porcia, después que del famoso Bruto / supo y creyó la miserable muerte, / “No viua yo sin ti”, con pecho fuerte / dixo, llorando sobre el casto luto. / “Ved que las armas me escondéys sin fruto, / gente curiosa en impedir mi muerte, / que amor me da con que a pagalle acierte / d’esta limpieza y d’esta fe el tributo”. / Tragó las brasas; y aunque allá sintieron / que las de amor, si Amor lo permitiera, / bastaran a vencer su fuerça esquiu, / como a todas a intento ygal vinieron, / concertáronse al fin de tal manera / que la mataron por dejarla viva». Pedro de Espinosa, *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Cátedra, Madrid 2006, pp. 416-17.

poesía altomoderna, así como sobre la viabilidad y la metodología de los estudios de atribución enfocados a la poesía del Siglo de Oro.

Por lo que respecta a testimonios poéticos debidos a la pluma de Diego de Silva y Mendoza entre los papeles sueltos de Ascanio Colonna, hemos localizado por último otro soneto, si bien de éste están documentados otros testimonios manuscritos. Está escrito en un folio suelto, que contiene un romance del propio Ascanio Colonna y, debajo, un soneto «del Conde de Salinas». La grafía de ambos pertenece visiblemente al noble italiano:

En tal perseverar de pensamiento,  
en una edad tan larga de deseo,  
que, entrambas con atajo y con rodeo,  
siguen un mismo y no posible intento,

nunca he visto la cara al escarmiento,  
y las razones de él siempre las veo.  
Jamás me ha persuadido lo que creo.  
Tiéneme de su parte mi tormento.

Obedesco al rigor de mi fortuna.  
Conóceme sujeto a sin razones,  
y a seguir un amor sin esperanza.

No hay por hacer en mí prueba ninguna,  
ni me pienso quejar de dilaciones,  
que en lo que no se espera no hay tardanza.<sup>17</sup>

Otro grupo interesante de textos poéticos manuscritos que bien pudieron circular gracias a la correspondencia del cardenal con sus amigos españoles, aunque no puede certificarse que hayan formado parte previamente de pliegos de cartas, está formado por tres romances nuevos conservados entre los papeles poéticos de Ascanio Colonna. Como puede verse a través de estos romances, todo parece indicar que la ‘corte literaria’ que rodeó al príncipe italiano en busca de favor, amistad o protección fue un resorte clave en el desarrollo del fenómeno del Romancero nuevo, a partir de la década de 1580, los años precisos de la gestación de este grupo de amigos

---

<sup>17</sup> *Fascicolo di numerose poesie di vario argomento*. ACS: II A, busta 19, 1. En este caso, estamos ante un texto poético perfectamente documentado en varios cancioneros. C. Gaillard, *Un inventario de las poesías atribuidas al Conde de Salinas*, *Criticón*, 41 (1988), pp. 5-66.

cervantinos. En estas páginas me acercaré a estos testimonios manuscritos con la intención de aducir nuevos ejemplos para el estudio de la circulación de textos poéticos españoles entre España e Italia.<sup>18</sup> Como hemos sostenido recientemente, tenemos buenas razones para pensar que la corte literaria que rodeó a Ascanio Colonna durante su estancia en España en los años comprendidos entre 1576 y 1586, fue un centro importante en el desarrollo del Romancero nuevo. Y, desde la óptica que aquí nos ocupa, todo parece indicar que fue precisamente el género epistolar el cauce que permitió su puesta en circulación transnacional. Los lazos de amistad tejidos entre los amigos de Colonna (Luis de Vargas, Bautista de Vívar, Juan Rufo, Fernández de Navarrete, el Conde de Salinas, fray Luis de León, Gálvez de Montalvo, y Cervantes, entre otros) durante la estancia del italiano en Alcalá y Salamanca, precisamente en los años y en enclaves importantes del desarrollo del Romancero nuevo (Valladolid, Salamanca, Madrid, Alcalá, Toledo...), hallaron su mejor continuación en las relaciones epistolares que permitieron, más allá del cultivo de la amistad o de las relaciones socio-profesionales, la puesta en circulación y el intercambio de textos poéticos.

El primero de los romances que describiré es el que podemos llamar *Romance al desengaño de Fortuna*, puesto que así figura en el sobrescrito o reverso del manuscrito que contiene la copia en limpio del mismo.<sup>19</sup> Entre los papeles del Colonna encontramos otro testimonio de este romance, un borrador, al parecer una versión anterior a la copia en limpio.<sup>20</sup> El segundo romance, titulado *Romance a la muerte de la reina nuestra señora*, sobrepasa los límites cronológicos de la corte de Ascanio Colonna, puesto que va dedicado a la muerte de la esposa de Felipe III, Margarita de Austria (3 de octubre de 1611), y Ascanio Colonna murió en 1608. Sin embargo, el hallarse entre sus papeles nos ha inducido a considerarlo como un testimonio más de la poesía manuscrita que muy probablemente llegó a formar parte del cartapacio colonnés gracias

---

<sup>18</sup> Hemos dado a conocer estos romances en la ponencia *Romances inéditos en el cartapacio de Ascanio Colonna. El Romancero nuevo y el círculo de amigos de Cervantes* (sesión de Cuenca, 15 de marzo de 2012), presentada en el XXXII Congreso de Edad de Oro, *El Romancero en el Siglo de Oro*. La edición de los textos aparecerá en la publicación de las actas.

<sup>19</sup> *Fascicolo di numerose poesie di vario argomento*. ACS: IIA, busta 19.

<sup>20</sup> *Poesie italiane, latine, spagnuola in lode di Ascanio*. ACS: IIA, busta 26.

al cauce epistolar.<sup>21</sup> El tercero de los romances constituye un nuevo testimonio de un romance ya citado por algunos repertorios y presente asimismo en el manuscrito S2 de la Colección Gayangos de la Real Academia de la Historia.<sup>22</sup> Se trata del romance «Miraba Lisardo un día / del enojado noviembre». La novedad que presenta es que figura atribuido directamente a Lope de Vega. La presencia de este testimonio en el ‘Cartapacio’ de Ascanio Colonna sería coherente con la participación de Lope en la corte literaria del italiano. Como es sabido, Lope nos dejó una breve etopeya del Colonna en *La Dorotea*: «el ilustrísimo cardenal Ascanio Colona estudiando en Alcalá, favorecía a los ingenios y estimaba mi ignorancia».<sup>23</sup> Y en su *Égloga a Claudio*, Lope da noticia de una traducción que hizo en su juventud del *Robo de Proserpina* de Claudiano, que habría dedicado sin demasiado éxito al futuro cardenal.<sup>24</sup>

El romance, *Al desengaño de Fortuna*, representa la primera muestra poética en castellano que damos a conocer del mecenas de Cervantes. Las breves biografías italianas sobre dicho personaje sí mencionan algunos textos poéticos en latín e italiano que se conservan en el Archivo Vaticano, pero no así en castellano, éstos localizados en el archivo familiar. De esta composición, se conservan en el Archivo Colonna dos copias de diferente extensión, que representan distintos estadios de la redacción, como hemos mencionado.<sup>25</sup> La atribución a Ascanio Colonna es indudable por dos

<sup>21</sup> *Poesie italiane, latine, spagnuola in lode di Ascanio*. ACS: IIA, busta 26.

<sup>22</sup> «Miraba Lisardo un día». Vid. M. Lambea, *Íncipit de Poesía Española Musicada ca. 1465 – ca. 1710*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2000. Para la edición del manuscrito S2 de la Colección Gayangos de la RAH, que contiene un testimonio anónimo de este romance, véase también Á. Galmés de Fuentes (ed.) *Tratado de los dos caminos, por un morisco refugiado en Túnez*, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal y Seminario de Estudios Árabo-Románicos, Madrid/Oviedo 2005.

<sup>23</sup> Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. J. M. Blecha, Cátedra, Madrid 1996, p. 441.

<sup>24</sup> «Vive sin luz por ser en tierna infancia, / el robo de la hermosa Proserpina, / que a la pluma latina / trasladé la elegancia; / mas dedicada al cardenal Colona, / por sirena quedó de su corona». Lope de Vega, *Rimas*, ed. A. Carreño, Crítica, Barcelona 1998, p. 710.

<sup>25</sup> La versión en limpio del romance está formada por 152 versos, frente a los 48 que presenta el borrador autógrafo. De estos 48 versos, tan solo 24 hallan su correlato – con variaciones más o menos significativas – en la versión en limpio. Por esta razón, en el borrador encontramos 24 versos que finalmente

razones: a) El testimonio que presenta un estadio de la composición temprano y que, para entendernos, llamaremos 'borrador', es autógrafo de Ascanio Colonna. El estudio de su epistolario permite identificar su letra sin lugar a dudas; b) La copia en limpio, si bien presenta una grafía distinta de un copista cuya lengua materna es el italiano (por los errores ortográficos que contiene y ciertos errores en el vocalismo que no se hallan en el borrador autógrafo de Ascanio), lleva en su reverso una nota autógrafa del propio Colonna en la que se lee: «Romance al desengaño de Fortuna. Hízose primero de agosto en tres días en Marino, año de 1600». Además, la copia en limpio presenta tachaduras y correcciones en algunos versos que corresponden asimismo a la letra de Ascanio. Salvado el primer escollo de la autoría, tan compleja en lo que atañe a los romances nuevos, estamos también en condiciones de fecharlo con exactitud, de saber en qué lugar se escribió (y por tanto, de desentrañar los referentes externos a los que hace alusión el romance) y, más aún, si hemos de creer al autor, el tiempo que tardó en escribir el romance. Fue escrito el 1 de agosto de 1600 en Marino, en tres días. El Colonna, huyendo de la corte pontificia en la que era cardenal desde finales de 1586 y muy probablemente del estío romano, se halla en una de las residencias seculares de la familia Colonna, en la zona de los lagos al sur de Roma, donde papas, cardenales y familias nobiliarias contaban con una segunda y fresca residencia lejos de las penurias de la urbe.

El romance *Al desengaño de Fortuna* de Ascanio Colonna aborda el tópico de larga estirpe del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Aunque asume los motivos tradicionales en torno al desengaño de la Corte y las bonanzas de la vida retirada, el romance presenta un sustrato autobiográfico innegable. La lectura de su epistolario evidencia de manera constante la nostalgia que Ascanio siente por sus años juveniles en España y que le hace renegar, en no pocas ocasiones, de las penurias y desengaños de la Corte papal. Sin miedo a equivocarnos, estamos ante un texto que puede ser considerado como texto lírico y también como documento de innegable valor histórico en cuanto fuente de datos y referencias. El romance, además de su indudable valor autobiográfico, entronca con la tradición de literatura anticortesana de cuño

---

no pasan a la copia en limpio. Una lectura detenida podría darnos alguna pista de lo que algunos han llamado «el taller del poeta», o vislumbrar ligeramente el proceso de composición del romance.

neoestoico que resurge a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Como es sabido, la amargura por el sentimiento de una carrera cortesana malograda avivó el cultivo de una literatura consolatoria que además de justificar una sociedad sustentada en el intercambio personal de beneficios, trataba de consolar – a través de unos códigos de comportamiento opuestos a los que regían el juego cortesano – la melancolía de quienes no veían satisfechas sus aspiraciones. Uno de sus máximos cultivadores, tanto en sus escritos como en su labor de traductor de las obras de Séneca, fue Pedro Fernández de Navarrete, no por casualidad secretario personal de Ascanio Colonna tanto en España como en Italia, entre los años 1586 y 1592. Bien puede plantearse, al menos como hipótesis, que Ascanio Colonna hiciera llegar alguna de sus composiciones en castellano, como la que nos ocupa, a sus corresponsales de la corte española.

Resulta interesante el comentario que el autor, el propio Ascanio Colonna, hace sobre su composición lírica. A modo de sobrescrito idéntico al de los pliegos de las cartas, leemos la autoría del texto, la fecha, el lugar de composición y lo que resulta muy elocuente, el tiempo aproximado que se empleó en su escritura: «Romance al desengaño de fortuna hízose primero de agosto en tres días en Marino, año de 1600». Es precisamente la disposición de esta nota a modo de sobrescrito, esto es, en el reverso del folio y en la mitad superior de la página, lo que nos hace pensar al menos en hipótesis, con las cautelas debidas, que esta copia pudo elaborarse para ser enviada en un pliego de carta. Por otro lado, el apunte sobre el tiempo que tardó en escribirse es un tipo de aclaración que hemos hallado igualmente en otras cartas recibidas por el Colonna, como sucede en una de las debidas a la pluma de Juan Rufo. También vemos remarcada la importancia de la capacidad repentizadora en una de las cartas que Gálvez de Montalvo envió a su protector Colonna, en la que retrata a Juan Bautista de Vivar precisamente por esta habilidad repentizadora:

A Vivar quisiera por acá algún día para que me atropellara a este desvanecido de Padilla en el repente, que en el pensado muchos hay acá que lo hacen. Unas *Elegías de Cristo* dirigidas a V. S. Illma., presenté en Consejo habrá ocho días, y se remitieron a un gran fraile de Sant Agustín que se llama Pinelo. Es-

talas viendo con mucho gusto. Cuando no haya lugar de estamparlas acá, mejor se hará en Roma.<sup>26</sup>

La conocida importancia de la capacidad repentizadora como cualidad imprescindible en las cortes literarias de la época da cierto valor a la mención de Ascanio al final de su romance sobre el tiempo que tardó en componerlo, como no es gratuita la mención de Juan Rufo a la escasa media hora dedicada a la escritura de unos tercetos, en una de las dos cartas conservadas que dirigió al Colonna y que ya hemos mencionado más arriba:

Supé ayer que es ido a San Leonardo sin pensamiento de venir a Alcalá, y así me convino remitir a ésta, parte de lo que a boca pudiera decir, y enviar con ella esos tercetos que se hicieron sin consultar musas ni Apolo en solo media hora, la misma noche que estuve con V. S. Illma, como podrán decir los Duques, a quien luego los mostré, cuanto más que ellos mismos darán testimonio desta brevedad, que servirá de escusa para lo poco que dicen sobre tanta materia, y de un claro indicio de la afición con que se compusieron con intención de darse otro día, que por de mañana que acudí era ya V. S. partido de Madrid, por lo cual pensaba dilatar me más en ellos si falta de salud y sobra de ocupaciones no lo hubieran impedido estos días. Pareciores a los Duques que en todo caso se presentasen en ese tribunal, y así van inclusos en esta carta. Suplico a V. S. Illma. los mande leer con protestación de que no serán solos. Si yo tuviere salud, la semana que viene sin dubda tendrá V. S. allá *La Austriada* y por ventura a su autor, porque la verdad de mi buen deseo no cabe en los estrechos límites deste papel, ni la razón de que procede dará lugar a que yo deje de ir a manifestalla [...].<sup>27</sup>

En segundo lugar, el romance *A la muerte de la reina nuestra señora*, por su naturaleza de epitafio a la muerte de Margarita de Austria, acaecida el 3 de octubre de 1611, puede ser fechado en los últimos meses de 1611. Se trata de un epitafio compuesto en romance, género no muy habitual en las composiciones de este tipo.<sup>28</sup> Carece de autor atribuido, y aunque no puede deberse a la

<sup>26</sup> Carta de Luis Gálvez de Montalvo a Ascanio Colonna, Madrid, 29 de noviembre de 1583. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

<sup>27</sup> Carta de Juan Rufo a Ascanio Colonna, Madrid, 3 de mayo de 1584. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

<sup>28</sup> Como afirma José Montero Reguera, los esquemas preferidos para los epitafios son la copla castellana o doble redondilla, la décima o espinela, las octavas, el madrigal, la silva, el ovillejo y el soneto. J. Montero Reguera, *Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina (I)*, en C. Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1998, p. 10.

mano de Ascanio Colonna, llama la atención que se encuentre inserto entre otros documentos de su pertenencia. Podría decirse que en él subyace la misma función política e historiográfica o informativa de las viejas gestas que ya Menéndez Pidal atribuyó a los romances viejos de carácter noticioso.<sup>29</sup> Es precisamente esta naturaleza noticiosa sobre nuevas de la Corte la que no hace descabellado pensar en el medio epistolar como vía por la que el texto alcanzó a formar parte de los papeles de los Colonna.

Como hemos apuntado en otro lugar, de los ocho corresponsales que firman las cartas del epistolario de Ascanio Colonna y, por tanto, toman parte activa en el grupo literario protegido por el cardenal, sabemos con certeza que al menos cinco (o seis, si tenemos en cuenta a Cervantes, con su dedicatoria de *La Galatea*, aunque no se conserven cartas suyas al italiano), participaron activamente en la creación del Romancero nuevo. El romance de Ascanio Colonna permitiría incrementar dicha nómina de seis a siete escritores, hecho que corrobora las tesis conocidas de los estudiosos del Romancero nuevo, que desde Menéndez Pidal, han ido incrementando la nómina de los ingenios que dieron nueva sabiduría al género.<sup>30</sup> La llamada generación de 1580 por Antonio Carreño da cabida a este grupo de poetas en torno al Colonna, de los cuales ya hemos trazado en trabajos previos los avatares de su amistad y de la actividad literaria que se permea en el epistolario del cardenal Colonna, en torno a diversos núcleos urbanos, Madrid, Alcalá, Toledo, Valladolid y Salamanca. La lectura cruzada de dedicatorias y de poemas panegíricos con el epistolario de Ascanio Colonna nos permiten arrojar nueva luz sobre la historia de estas relaciones que fueron un marco fundamental en el desarrollo del Romancero nuevo, y escenario preciso de los primeros años de Cervantes como escritor.

---

res 2011, pp. 629-37. Vid. S. López Poza, *El epitafio como modalidad epigráfica en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y de Lope de Vega)*, BHS, 85 (2008), pp. 821-39.

<sup>29</sup> R. Menéndez Pidal, *El romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid 1953, vol. I, p. 305: «El romance referente a la muerte de Fernando Cuarto el Emplazado, ocurrida en 1312, es el más antiguo que hoy se puede citar entre los que tratan sucesos coetáneos, del género noticioso», p. 310.

<sup>30</sup> J. F. Montesinos, *Algunos problemas del romancero nuevo*, «Romance Philology», VI (1953), pp. 231-47.



Podemos concluir que la particularidad de los ejemplos aducidos no permite extraer consecuencias de carácter general y toda precaución es poca a la hora de generalizar sobre fenómenos tan complejos y poco estudiados como son la epistolaridad altomoderna y la circulación manuscrita de la lírica áurea. Sin embargo, creemos que los casos aportados sí permiten pensar que la escritura de cartas proporcionó un medio de difusión, modesto pero de largo alcance, a la poesía lírica de los Siglos de Oro. El caso del Conde de Salinas evidencia, una vez más, la dificultad ya conocida de las cuestiones de atribución en la lírica áurea. Por su parte, también la correspondencia de Luis Gálvez de Montalvo demuestra que la poesía circuló tanto en cancioneros manuscritos como en cartas y que, probablemente, fueron estas últimas un resorte fundamental en las relaciones hispano-italianas, cuando menos, en el entorno del cardenal Colonna. Por último, la formación del cartapacio personal de Ascanio Colonna, en el cual se han conservado poesías del propio cardenal entre las de otros autores españoles e italianos, da cuenta del proceso de formación de las colecciones particulares, que se nutrieron, entre otras fuentes, de las cartas recibidas. Estos testimonios permiten añadir matices al estudio de la circulación de textos manuscritos entre España e Italia, en el contexto del mecenazgo todavía muy vigente como institución en los albores del siglo XVII. Como ya señaló Rodríguez-Moñino, se comprueba una vez más, como

una vez salida la pieza breve de manos del autor, es difícil detenerla en su camino. Probablemente, el primer poseedor hace una copia fiel, exacta, pura; de ahí se obtienen traslados, más o menos fidedignos, poniendo a veces el nombre del poeta y a veces no. ¡Y a circular...! Cada adquiriente guarda con celo las hojillas al lado de otras que van formando su pequeña colección poética, y cuando hay volumen suficiente, si es hombre de posibles, las hace copiar sobre un grueso cuaderno que rotulará *Poesías varias* o *Rimas de varios ingenios*; si no, por poco dinero le encuadernarán en zamarra de pergamino el conjunto de hojas de diferente letra, tamaño y hasta época. Porque el pequeño coleccionista con igual gusto recoge las *Coplas del Provincial* que los sonetos de Góngora o las lirás de fray Luis: tal como llegan a sus manos.<sup>31</sup>

A esto cabe añadir la labor que realizó la imprenta en la fijación de algunas autorías, hecho que, si bien pudo ser errado en no pocas ocasiones, nos habla también de los procesos de recepción contemporáneos a su escritura.

<sup>31</sup> Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, p. 39.

SELENA SIMONATTI

LA DISCREZIONE E IL 'CODICE ITALIANO':  
INTERTESTUALITÀ E STRATIGRAFIE NEL *DIÁLOGO DE LA*  
*DISCRECIÓN* DI DAMASIO DE FRÍAS

Lo più bello ramo che de la radice razionale consurga [...]

*Convivio*, IV, VIII

Fin dagli anni in cui Eugenio Asensio lo ricordava come un «clásico olvidado»<sup>1</sup> a quelli più recenti in cui Lorenzo Rubio González lo riconfermava nel rango di «clásico para ser estudiado»,<sup>2</sup> Damasio de Frías y Balboa non ha cessato di essere 'un poeta minore dell'antologia'. Una marginalità propiziata in parte dalla mancata circolazione a stampa delle sue opere, ma già espressa nei toni aspri di alcune digressioni autobiografiche disseminate nei suoi dialoghi, in cui l'autore dichiara la sua condizione di *hidalgo* decaduto e intellettuale indipendente;<sup>3</sup> una marginalità resa oggetto di materia letteraria anche quando gli interlocutori del *Diálogo de la discreción* la riconoscono come il segno distintivo di un ingegno raro e di rara discrezione; una marginalità che potrebbe dipendere, infine, dal sospetto di un'origine conversa.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> E. Asensio, *Damasio de Frías y su Dórida, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 24 (1975), fasc. I, p. 219.

<sup>2</sup> L. Rubio González, *Damasio de Frías. Un clásico para ser estudiado*, «Castilla. Estudios de literatura», 13 (1988), pp. 145-58.

<sup>3</sup> «Libre profesor peripatético», lo definisce Asensio (*Damasio de Frías y su Dórida*, p. 219), mentre J. Montesinos lo ritrae come «escritor "privado" [...], reacio a los halagos de la publicidad» (*Noticias bibliográficas. Diálogos de diferentes materias, inéditos hasta ahora*, «Revista de filología española», 19 [1932], p. 189).

<sup>4</sup> Cfr. M. Bates, Lidamarte de Armenia de *Damasio de Frías*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 81 (1978) fasc. 4, p. 836, che richiama l'attenzione su alcuni dati biografici raccolti da M. L. Cozad nella sua tesi dottorale: *An Annotated Edition of a Sixteenth Century Novel of Chivalry: Damasio de Frías y Balboa's Lidamarte de Armenia, with introductory study*, Thesis

A dispetto di tali confini periferici, i temi affrontati nei suoi dialoghi e la scelta di questa forma letteraria ci convocano direttamente nell'attualità di un'epoca: i *Diálogos de diferentes materias*, conservati in una copia manoscritta di fine Cinquecento,<sup>5</sup> rivelano una solida cultura classica e una certa apprensione erudita per esibire libri e letture di autori moderni, perlopiù italiani, che Damasio ebbe forse l'opportunità di conoscere grazie ai servizi resi alla famiglia degli *Almirantes* di Castiglia, che gli consentirono di entrare in contatto con alcuni illustri esponenti della nobiltà intellettuale spagnola dell'epoca e di frequentare occasionalmente le loro biblioteche.

Se la lettura diretta del testo antico era diventata sempre più accessoria, in virtù delle mediazioni editoriali che ne garantivano un'accessibilità orientata (repertori, raccolte di *exempla*, di sentenze...), la conoscenza dei moderni era soprattutto il frutto di un'esperienza di lettura o di conversazione, come mostra Frías nei suoi dialoghi, dove la ricca trama di autori e di libri, anche implicitamente evocati, è reimpiegata nella doppia chiave della *lettura* e della *vita*, diventando parte integrante del tessuto connettivo del testo e oggetto momentaneo di piacevole conversazione. La loro densa sottotestualità profila, nelle diverse gradazioni delle sue forme scritte (brevi citazioni, parafrasi, richiami testuali, libere traduzioni...), un intreccio di segmenti e livelli stratigrafici sui quali presenterò i risultati di un breve sondaggio che attiene principalmente allo studio del *Diálogo de la discreción* (=DD) e più sporadicamente al *Diálogo de las lenguas* (=DLL), limitatamente al concetto di 'discrezione' e all'intertestualità mediata o diretta con i testi italiani evocati.

Il DD, pur mantenendo una sua autonomia narrativa, nasce come appendice a quello sulle lingue, del quale dimostra di essere un naturale svolgimento anche nell'accettarne le premesse teoriche in materia di giurisdizione dell'*usum*. I temi affrontati, tuttavia,

---

(Ph. D. in Romance Languages and Literatures), Univ. of California, 1976, pp. XLV-XLVI.

<sup>5</sup> Ms. 1172 della BNE, dal quale cito; nell'ordine di trascrizione, *Diálogo de la discreción*, *Diálogo de las lenguas*, *Diálogo en alabanza de Valladolid* e *Diálogo de amor*. Solo quest'ultimo conobbe la luce della stampa (Burgos 1593). L'unica edizione moderna risale al 1929 e presenta notevoli imperfezioni: D. de Frías y Balboa, *Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*, ed. di J. García Soriano, G. Hernández y G. Sáez, Madrid 1929. Il *Diálogo en alabanza de Valladolid* si può leggere anche in N. Alonso Cortés (a cura di), *Miscelánea vallisoletana*, Miñón, Valladolid 1959, 2<sup>a</sup> ed., t. 1, pp. 225-87.

coinvolgono ambiti tanto affini quanto distanti a quelli della lingua e delle sue trasformazioni: i tre interlocutori e amici (Damasio, Luicio e Phanio), rievocando un passato cortigiano che sembra ormai remoto, discutono di filosofia morale, di poesia, di nobiltà, di *ingenio*, di prudenza, etc..., al solo fine di giungere a una definizione quanto più oggettiva e documentabile della discrezione. La sua scrittura arriva a coincidere con l'esaurimento della lunga sequenza editoriale del *Cortegiano* in Spagna<sup>6</sup> e con l'inizio della fortuna europea del *Galateo* (1558) e della *Civil conversazione* (Brescia 1574). È un dato che concorre a delineare come il *DD*, redatto nell'agosto del 1579, nasca nel solco dei tre libri che fondano e metamorfizzano il codice cortigiano del secolo XVI, essendo perfettamente ascrivibile a quel fermento editoriale di trattati affini che orientarono e documentarono l'articolata gamma delle pratiche ordinarie dello scambio comunicativo.<sup>7</sup>

Considerato che la precettistica del comportamento aveva perso, nel Rinascimento, l'aspirazione umanistica a un'educazione totale dell'individuo, proponendosi di elaborare codici settoriali specifici, strettamente connessi al grado sociale dei suoi destinatari, o meglio al loro *officio*,<sup>8</sup> il *DD* recupera in parte quella dimensione perduta e la declina sulla discrezione come 'parola d'ordine' della 'forma del vivere'. Essa è, infatti, trasversale agli *offici*, chiave comportamentale declinabile sui diversi 'stati' e sulle varie 'identità' e dunque non tanto descrivibile *in sé* quanto invece *in situazione*.<sup>9</sup> A tale scopo Damasio sollecita i suoi interlocutori a considerare la discrezione, per varietà e ampiezza fenomenologica, all'interno di un sistema integrato di discorsi e di scenari potenzialmente infiniti, spesso facenti capo a una 'enciclopedia della difformità' proprio

<sup>6</sup> Prima della messa all'Indice nel 1612 (*Index* di Bernardo Sandoval y Rozas), le ultime edizioni sono quelle di Valladolid (1569), Anversa (1574 e 1588) e Salamanca (1581).

<sup>7</sup> Su una «cultura dell'ordinario» quale codice universale di omologazione e conformismo etico e la sua proiezione europea, si veda C. Ossola, *Dal «Cortegiano» all'«uomo di mondo»*. *Storia di un libro e di un modello sociale*, Einaudi, Torino 1987, pp. 5-23.

<sup>8</sup> Categoria fondamentale della «civile conversazione», di cui si riscontrano sessantasei occorrenze, l'*officio* rappresenta i doveri di ognuno in relazione a ciò che gli è proprio o naturale, specificatamente attinente alla sua identità o stato: S. Guazzo, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2010, vol. II, Libro I, nota 23.

<sup>9</sup> «no es otra cosa discreción que un hábito del entendimiento práctico, mediante el cual obramos en las cosas agibles quando y como, donde y con quien, y con las demás circunstancias que debemos» (*DD*, fol. 15r).

come accade nel *Galateo*, che a differenza del *Cortegiano*, non è tanto la descrizione di una norma quanto un inventario di eccessi e discrepanze dal codice. Nel designarla 'categoria costitutiva e fondante' dell'«economia degli scambi linguistici», per ricorrere a un lessico connotato sociologicamente,<sup>10</sup> il personaggio Damasio svolge e approfondisce la succinta e fugace descrizione che si registra del termine nel *Cortegiano*, e non dissimilmente da messer Federico Fregoso, le attribuisce la categoria di *sal y saçon* della vita, a sua volta '*sazonada*' dalla convenienza dei modi e delle parole:

Ma il condimento del tutto bisogna che sia la discrezione; perché in effetto seria impossibile immaginar tutti i casi che occorrono; e se il cortegiano sarà giusto giudice di se stesso, s'accommoderà bene ai tempi e conoscerà quando gli animi degli auditori saranno disposti ad udire; e quando no [...].<sup>11</sup>

La discreción dicen que *es la sal de la vida y tracto humano* pero esta blandura y esta facilidad amable de una condición lisa y apacible *es la que de todo punto saçona y da sabor a la discreción, que es el general manjar de todas nuestras conversaciones*, de todas nuestras juntas y tractos (DD, fol. 53r).

La distanza interposta tra l'uso dell'impersonale (*dicen*) e la figura di Federico Fregoso non offusca completamente la matrice concettuale del *Cortegiano*, sebbene entrambi i testi riformulino un motivo essenzialmente religioso.<sup>12</sup> A ogni modo, quel *condimento*

<sup>10</sup> Mi riferisco in particolare a P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris 1982.

<sup>11</sup> B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, ed. di A. Quondam, Garzanti, Milano 2000, II, XIII, p. 138.

<sup>12</sup> Quello della discrezione come qualità morale inerente all'intera rosa delle virtù cardinali ed ornamento della sapienza. Cfr. Cassiano, *Collationes* (II, XX, 4-16), dove si afferma che la «discretio» è madre, sorgente, radice e moderatrice di ogni virtù; Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*, I-II, q. 102, 3 ad 14 («In sale significatur discretio sapientiae») e *Super Ep. ad Coloss.* c. 4 l. 1 («Per salem intelligitur discretio: quia per ipsum omnis cibus conditus est sapiens; ita omnis actio indiscreta est insipida et inordinata»). Un esempio volgare di questo trattamento è quello del *Tratado provechoso de la discreción* di Serafino da Fermo (1496-1540), stampato a Burgos nel 1553 e inizialmente incluso nella traduzione spagnola delle sue *Opere* (Venezia, 1548), i *Tratados de vida espiritual*, dove si legge che la discrezione è «madre de todas la virtudes», loro «ñudo» e «complimiento» naturale (cito dall'edizione di Coimbra 1551, pp. 127, 137 e 133). Il trattato italiano è probabilmente quello che T. J. Dadson annota nell'inventario della biblioteca di Francisco Arias Dávila y Bobadilla: «Vn libro tratado de la discreción en ytaliano [...] Sin embargo, no he podido

*d'ogni cosa* meritò per Damasio l'attenzione di un intero dialogo erudito, volto a districare il groviglio delle definizioni implicite che gravitavano attorno alla sua orbita semantica (*prudencia, juicio, aviso, circunspección...*), allo scopo di discernere la proprietà lessicale e la pertinenza pragmatica di un concetto dai confini ancora troppo incerti. E nell'osservare come la materia e la forma della discrezione siano categorie sempre evanescenti, contraddistinte dalla mutevolezza della circostanza e sottoposte alla giurisdizione dell'uso e delle consuetudini, Damasio non fa altro che confermare quell'*accomodarsi bene ai tempi e agli animi* che raccomandava Fregoso, constatando la difficoltà di compendiare tutti i «casi» che ne potrebbero derivare. Proprio perché la sensibilità intellettuale di Damasio e dei suoi interlocutori è ancora vicina al relativismo rinascimentale della 'diversità nell'identità', comune ai personaggi della corte di Urbino, lo scopo del dialogo è quello di dare un volto a quel mutare «ogni di stile e modo»<sup>13</sup> che era stata la generica prescrizione per la conversazione del cortigiano:

Appresso consideri ben che cosa è quella che egli fa o dice e 'l loco dove la fa, in presenza di cui, a che tempo, la causa, perché la fa la età sua, la professione, il fine dove tende e i mezzi che a quello condor lo possono; e così con queste avvertenzie *s'accomodi discretamente* a tutto quello che far o dir vole.<sup>14</sup>

Es, pues, oficio del discreto no otro que con un gentil y acertado discurso de razón *saber acomodar* las cosas de que tracta, y tractar d'ellas conforme al decoro del lugar, del tiempo, de las personas, del porqué y así de las demás circunstancias, si algunas hay otras (DD, fol. 42r).

È proprio questo criterio dell'adattabilità esposto da Federico Fregoso, e trattato minuziosamente ne *La civil conversazione*, la matrice concettuale della *discrezione* di Damasio, in cui il verbo *acomodar*, nel senso figurato di 'accordare, combaciare', diventa l'imperativo di un'attività modulata sul rispetto di una rigorosa

---

encontrar referencias al original italiano, al que se refiere esta entrada»: *Libros, lectores y lecturas*, Arco Libros, Madrid 1998, IV.107, p. 351.

<sup>13</sup> «[...] credo veramente che sia difficile dar regola alcuna per le infinite e varie cose che occorrono nel conversare, essendo che tra tutti gli omini del mondo non si trovano dui, che siano d'animo totalmente simili. Però chi ha da accomodarsi nel conversare con tanti, bisogna che si guidi col suo giudicio proprio, e conoscendo le differenze dell'uno e dell'altro, ogni di muti stile e modo, secondo la natura di quelli che con chi a conversar si mette»: Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II, XVII, p. 143.

<sup>14</sup> Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II, VII, p. 129.

‘pragmatica della circostanza’. Dalla ‘convenienza’ e dalla ‘circostanza’ dipende il buon esercizio del *giudicio di elezione*, strumento essenziale per discernere «in qual modo e maniera e tempo debba il cortegiano usar le sue bone condizioni ed operar quelle cose che già si è detto convenirsegli».<sup>15</sup> Con questa puntualizzazione Fregoso riflette sulle situazioni in cui «intervien qualche volta esser inetto di modo»,<sup>16</sup> ossia operando delle valutazioni errate rispetto al contesto, che anche Damasio considera pertinenti alla *necedad*: «el necio no yerra tanto en la substancia y ser de las cosas quanto en el modo y manera de tractarlas, que es en las circunstancias» (*DD*, fol. 10r).<sup>17</sup> Pertanto, se il *DD* iscrive le ideali ‘destrezze’ del cortigiano in un ambito che dalla corte inizia ad aprirsi alla vita, mantiene invece intatte la relazione tra circostanza e *decorum* istituita da Fregoso e la centralità che la «consuetudine», strettamente connessa con la coscienza rinascimentale della mutevolezza, aveva occupato nei *ragionamenti* della corte di Urbino. Anche sul versante della riflessione sulla lingua, appassionatamente condotta dai due interlocutori del *DLL* (Antonio e Damasio), l’*usum* conserva le sue caratteristiche di forza primaria, perno sul quale ruotano l’acquisizione e la mutazione dei costumi linguistici. Damasio vi affianca la figura moderatrice del *discreto nomenclador*, in cui si fondono la lezione del *Cratilo* e il convenzionalismo linguistico d’impronta aristotelica, riformulando altresì una fugace annotazione di Castiglione (il corsivo è mio):

La bona consuetudine adunque del parlare credo io nasca *dagli omini che hanno ingegno* e che con la *dottrina ed esperienza* s’hanno guadagnato il *bon giudicio*, e con quello *concorrono e consentono ad accettare le parole che lor paiono bone*, le quali si conoscono *per un certo giudicio naturale* e non per arte o regola alcuna.<sup>18</sup>

[...] el uso nació de la prudencia y conocimiento de los hombres *más doctos y discretos*, los cuales, como los que mejor conocen las cosas y sus propiedades [*sic*], conforme a ellas les dieron los nombres [...]. Siendo, pues, como digo, sólo el uso quien quita y pone en las lenguas [...], soy de parecer que con éste se tenga cuenta, y a éste sirvan cuantos bien quisieren hablar y escribir, y de aquellas palabras y

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. anche *ibidem*, I, XLVIII, p. 102: «perché molte cose che da sé meritano laude, spesso operarle fuor di tempo diventano inettissime e, per contrario, alcune che paion di poco momento, usandole bene, sono pregiate assai».

<sup>18</sup> *Ibidem*, I, XXXV, p. 78.



términos se aprovechen que, aunque nuevas o peregrinas, estén ya introduzidas en el tracto y uso de algunos discretos y autorizados hombres, puesto que no de todos, ni de los más (DLL, fols. 142r e 153v-154).

Damasio specializza l'attività del discreto in un ambito di competenze che Castiglione aveva riservato indistintamente agli uomini di «ingegno», «di dottrina ed esperienza» e «di bon giudicio», concetti non completamente assimilabili nel *DD*. Questo fa' sì che «accettare le parole che lor paiono bone» sia un esclusivo diritto-dovere dei «discretos nomencladores», gli unici a poter garantire il sedimentarsi della «bona consuetudine».<sup>19</sup>

La matrice concettuale del *Cortegiano*, dunque, è ancora pienamente riconoscibile, sebbene diluita in un ideale di socialità che parta dall'osservazione della 'realtà effettuale' per esaminare in dettaglio le corrispondenze tra situazione comunicativa e 'misura' linguistica. Il modello di Castiglione non si esaurisce nella censura del «precepto decorado», dell'etichetta, della «niñerías», quali pratiche esteriori senza rilevanza effettiva e autentico impaccio alla vera discrezione, come sembrerebbe suggerire uno dei pochi richiami espliciti al *Libro del Cortegiano* (il corsivo è mio):

<sup>19</sup> Sulle idee linguistiche di Frías, si vedano A. Nogué, *El Diálogo de las lenguas de Damasio de Frías y Balboa*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 79 (1976), pp. 134-74; M. Lee Cozad, *A Platonic Aristotelian Linguistic Controversy of the Spanish Golden Age: Damasio de Frías' Diálogo de las lenguas* (1579), in *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Hispanic Seminary of Medieval, Madison 1983, p. 203-27; J. L. Pensado, *Una crisis en la lengua del imperio. El Diálogo de las lenguas de Damasio de Frías*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1982; M. Soledad Ramírez, *El Diálogo de la lengua de Valdés y el Diálogo de las lenguas de Damasio de Frías*, in J. L. Girón Alconchel, J. J. de Bustos Tovar (eds.), *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, Arco Libros, Madrid 2006, vol. 2, pp. 2063-72; V. Lledó-Guillem, *Literatura o imperio: La construcción de las lenguas castellana y catalana en la España renacentista*, Juan de la Cuesta, Newark, Del. 2008, pp. 84-97. Per un'analisi del *DLL* come documento filosofico e politico, rinvio a S. Simonatti, *Antonio, Damasio y la 'limpieza de la lengua': la conciencia política de Damasio de Frías*, XXVI Congresso dell'AISPI (in corso di valutazione).



Veréis por esto [...] cuánta ventaja haze en ser discreto en semejantes particularidades a estos *nuestros bachilleres scholásticos* que jamás salen de leer en el *Cortesano*, envueltos siempre en preceptos decorados d'estas universidades tarde o nunca bien puestas en execución tanto como está en los hábitos prácticos y necesario el uso, que sin él cualquiera especulación será inútil, a lo menos para más que parlada en cáthedra o conversación (DD, fol. 45v).

La satira di Damasio non è tanto rivolta al *Cortegiano* in quanto 'modello peggiore' bensì a coloro che ne fanno un uso pedissequo e passivo e ne minimizzano l'attinenza alla realtà delle cose, professando un reverenziale rispetto alla norma ideale: i *bachilleres escholásticos* additati da Frías sono i rappresentanti di una cultura universitaria irrancidita, ben lontana dalla luminosa utopia dell'*Escholástico* di Cristóbal Villalón (Valladolid, Nicolás Tyerry, 1539), un testo dichiaratamente nato nel solco formale del *Cortegiano*.<sup>20</sup> Alla fine del Cinquecento, quando l'insorgenza del 'saper fare' e del 'saper vivere' stava subentrando all'utopia performativa del primo Rinascimento, il *Libro del Cortegiano* iniziò a svestirsi del suo carattere ideale prestandosi a una lettura che lo riformulava entro perimetri improntati al catalogo degli usi possibili.<sup>21</sup> È plausibile che a suscitare il fastidio di Damasio fosse principalmente la ridotta funzionalità del *precepto decorado* e la sterilità di un modello ideale qualora esso rimanga incompiuto o anche solo inteso. Da qui, la disapprovazione di un sapere intrappolato nel recinto del libro e nell'idea che le vere lettere si perseguono nell'*otium* della solitudine dello studio. Un atteggiamento, che

<sup>20</sup> Attenuerei in questo modo il giudizio negativo attribuito a Damasio nei confronti del *Libro del Cortegiano*: cfr. J. Gómez, *La conversación discreta de Damasio de Frías y los estudios sobre el arte de conversar*, «Hispanic Review», 22 (2007), pp. 97-99 e J. Hernández Vargas, *La discreción del humanista. A propósito de los Diálogos de diferentes materias de Damasio de Frías*, «Destiempos», 4 (2009), fasc. XIX, p. 38. Non mancano, nell'opera di Frías, altre mordaci critiche all'ostentazione della preparazione accademica e alla pochezza intellettuale di certi *graduados* e *bachilleres* (cfr. la lettera al Palomino, Jerónimo de los Ríos e al bachiller Rivera: Cozad, *An annotated edition*, p. xii, e M. S. Salazar Ramírez, *Damasio de Frías. Controversias literarias en la corte vallisoletana*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2002).

<sup>21</sup> È ciò su cui si sofferma Ossola nell'esaminare alcune edizioni tardo-cinquecentesche del *Cortegiano*, dove i modi di consultazione che iniziavano a orientare la lettura del libro (tavole delle materie, repertori, cataloghi) testimoniano gli usi e le 'maniere applicative' del 'modello': *Dal «Cortegiano» all'«uomo di mondo»*, pp. 61-66.

lungi dal rappresentare *tout court* un attestato di sfiducia nella lezione degli *auctores*, è comunque molto vicino all' «anti-umanesimo di fondo» di Francesco Guicciardini che, adottando la misura della discrezione, ridimensionava l'insegnamento del libro:

È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e, per così dire, per regola; perché quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietà delle circostanze, le quali non si possono fermare con una medesima misura: e queste distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna le insegnare la discrezione.<sup>22</sup>

Il «buono e perspicace occhio» di chi sa «discernere» e giudicare la varietà degli esempi e delle *circunstanze* è lo stesso che Damasio applica ed esige al discreto, per il quale la dottrina e la scienza non sono più sufficienti a 'leggere' e 'studiare' il mondo: occorre lo spazio pratico dell'esperienza e dell'uso per esercitarle negli ambiti mutevoli della vita e imparare ad applicarle con efficacia.<sup>23</sup>

Abbiamo già visto quanto siano strettamente connessi i concetti di mutevolezza e discrezione, varietà e capacità di adattamento. Sono connessioni che obbligano Damasio a descrivere più che a prescrivere, nel segno di una «regla universal de la discreción» (*DD*, fols. 60v e 71r) che disgrega la norma in catalogo di varianti, trasforma l'esemplarità in esempio e forza il sistema enunciativo del dialogo in una modalità espositiva che tende alle forme descrittive del *Galateo*: così come accade sotto lo sguardo attento dell'inesausto osservatore Della Casa, che Damasio non esita a definire «muy ducho y discreto italiano» (*DD*, fol. 30v), si passa in rassegna una galleria di *situazioni*, *specificità* e *differenze esemplari* senza alcuna pretesa d'esaustività. Tra le coincidenze più manifeste col *DD* elencate da Carvalho,<sup>24</sup> la denuncia della vacuità

<sup>22</sup> F. Guicciardini, *Ricordi*, introduzione, note e commenti di E. Pasquini, Garzanti, Milano 1975, n. 6, p. 12. Altri rami di questa 'famiglia tematica' disseminata nei *Ricordi* sono i numeri 110, 114 e 117.

<sup>23</sup> Cfr. *ibidem*, n. 117, p. 143. Un'altra eco dei *Ricordi* potrebbe riguardare l'adozione lessicale di un termine emblematicamente 'guicciardiniano' com'è «particolare», che Damasio dissemina nel *DD* nelle forme spagnole di *particular* e *particularidad*, proprio con l'accezione di circostanza ambientale variabile secondo l'uso, il tempo e il luogo.

<sup>24</sup> J. A. de Carvalho, *A leitura de Il Galateo de Giovanni Della Casa na Península Ibérica: Dámaso de Frias, L. Gracián Dantisco e Rodrigues Lobo*, «Ocidente», 79 (1970), pp. 137-71 (sul *DD*, si vedano le pp. 143-56). I punti toccati da Carvalho, oltre a commentare gli espliciti richiami al *Galateo* nel *DD*

delle 'cerimonie' emerge come uno dei 'lasciti' più rilevanti, entrando in relazione con il tanto biasimato *precepto decorado*. Ma nel far proprie le critiche che Della Casa muove alle detestabili cerimonie, anche Damasio affievolisce la sua condanna di fronte al forzoso rispetto dell'uso che le ha imposte: essendo un peccato «del secolo», non resta che assecondarlo «discretamente».<sup>25</sup> Le riserve avanzate sull'inutilità di certe pratiche sociali rivelano un atteggiamento chiave del pensiero di Frías, riscontrabile anche in altri luoghi dei suoi dialoghi, dove lo scarso valore attribuito all'esteriorità ornamentale dei fenomeni, siano essi di natura sociale, linguistica o filosofica, serve a difendere una posizione ideologica netta sull'importanza del 'senso interiore', in linea con la grande metafora dei Sileni di Alcibiade. È un atteggiamento che permea, ad esempio, la difesa della funzionalità comunicativa del linguaggio contro criteri di 'estetica ciceroniana' o il fastidio verso gli abusi di un'indagine etimologica troppo speculativa, e che più in generale serve a rivendicare la legittimità di un sapere improntato all'essenza delle cose. Come Della Casa nel *De officiis inter potentiores et tenuiores amicos*, anche Damasio esorta gli interlocutori del *DD* all'indagine di una verità che esplori la radice della realtà (*res*) e non quella dei nomi (*verba*), sempre soggetti ai sedimenti del tempo e alla permeabilità del pregiudizio:

Sed verum investigantes de rebus,  
opinor, potius quam de nominibus  
sollicitos esse oportet.

Ma gli investigatori del vero deano  
essere, al parer mio, della cosa più  
del nome solleciti.<sup>26</sup>

Mas nosotros [...], constándonos de  
la cosa, vivamos poco solícitos del  
nombre y de su origen (*DD*, fol.  
9r).

Questo minimo riscontro testuale potrebbe sembrare troppo debole per sostenere che Frías conobbe il trattato di Della Casa,

---

(fols. 30v, 58r, 68r, 71r e 72r), riguardano le critiche alle cerimonie, alle menzogne e ad alcune posture o atteggiamenti sgradevoli e fuori luogo.

<sup>25</sup> Per il riscontro testuale, rinvio rispettivamente a *DD*, fols. 65v-71r e *Galateo*, XVI. Cfr. su questo punto, M. Santoro, *La 'discrezione' nel Galateo di Giovanni della Casa*, in Id., *Fortuna, ragione e prudenza nella cultura letteraria del Cinquecento*, Liguori, Napoli 1978<sup>2</sup>, pp. 468-69 *et passim*.

<sup>26</sup> G. Della Casa, *De officiis inter potentiores et tenuiores amicos*, in A. di Benedetto (a cura di), *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, Utet, Torino 1970, pp. 141-89 (testo italiano originario a fronte).

scritto nel 1546, stampato postumo nel 1564 e tradotto in italiano, verosimilmente dallo stesso autore, con il titolo *Trattato degli uffici comuni tra gli amici superiori e inferiori*.<sup>27</sup> In realtà, il trattato, che riscosse una discreta fortuna editoriale, rientra a pieno titolo nell'indice delle fonti possibili del *DD*, perché incentrato sulle forme di trattamento sociale tra potenti e sottoposti, per i quali si auspica la conformità a un ideale di discreta *convenevolezza*.<sup>28</sup> L'amicizia tra servitore e signore, che tenga conto del rispetto umano senza allentare la distanza gerarchica, si configura come un patto di equilibrata benevolenza che si realizza pienamente nella situazione prefigurata dall'ultimo capitolo del trattato, in cui Della Casa mostra l'utilità di un simile 'accomodamento'.<sup>29</sup> Il *DD* non resta indifferente alle dinamiche ideologiche inerenti al legame tra il signore e il servitore, che continua a equivalere a quello tra potere e sapere, anche se adesso, lontano dalle armoniose proporzioni della corte di Urbino, inizia a mostrare in modo più incisivo i frequenti sfaldamenti del suo delicato equilibrio e la svantaggiosa posizione dei sottoposti. Muovendosi tra irrispettosa disinvoltura, servizievole accondiscendenza e riprovevole adulazione, le variabili che configurano il profilo del *criado* mostrano come soltanto la discrezione possa orientare il suo comportamento e modularlo sulle esigenze delle circostanze, tenendo conto che «difícil cosa mucho es saberse acomodar con discreción al gusto y tracto de los mayores y poderosos» (*DD*, fol. 60v), perché i capricci (*antojos*) e la suscettibilità dei potenti sono un'insidia alla libertà intellettuale dei sottoposti. Le combinazioni tra *alto* e *basso* esplorate nel *DD* recuperano solo in parte la casistica esaminata da Guazzo alla fine del terzo libro de *La civil conversazione*, dove si esemplificano costanti e varianti delle diverse tipologie di «questa terrena e mal sicura servitù» (ambito domestico, ambito cortigiano; servitori vili, servitori nobili; padroni discreti o indiscreti...), che può aspirare a una certa autonomia solo quando l'inferiore realizza una completa conformità «d'animo, di vita e di costumi» con il padrone, essendo in quel caso, se non abolita, quantomeno profondamente attenuata ogni *dissimilitudine*.<sup>30</sup> Anche per Damasio «no

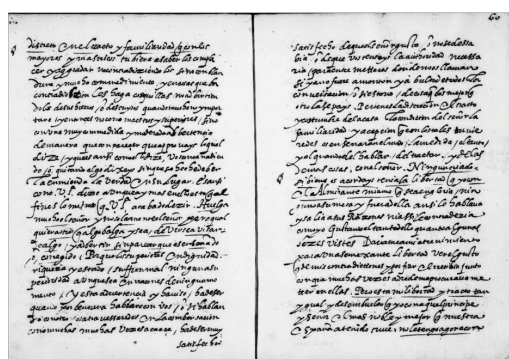
<sup>27</sup> Cfr. S. Carrai, *Sulla data di composizione del De officiis inter potentiores et tenuiores amicos del Della Casa*, «Rinascimento», 20 (1980), pp. 383-87.

<sup>28</sup> Della Casa, *De officiis inter potentiores et tenuiores amicos*, p. 175.

<sup>29</sup> «Come per persuadere a' grandi lo stringere vera e graziosa amicizia co' loro famigliari, dopo averli sperimentati fedeli e conosciuti degni, si mostra l'utilità che da ciò lor verrebbe e la facilità di farlo» (cap. XVI).

<sup>30</sup> Guazzo, *La civil conversazione*, Libro III, p. 250.

sufre la discreción entre los tales [gli uguali] alguna más o menos ventaja o preeminencia»,<sup>31</sup> mostrando come la conversazione fra uguali non abbia bisogno di interventi normativi, reggendosi prevalentemente sulla libertà di parola e sulla perfetta convergenza di *lingua* e *animo*, che viene meno tra i disuguali, per i quali occorre la ‘sutura’ della discrezione.<sup>32</sup> Quando il suo ragionamento assume motivazioni esplicitamente autobiografiche e si sofferma a ricordare i suoi anni di servizio presso Luis Enríquez de Cabrera, VI *Almirante* di Castiglia (1542-1572), la loro relazione assurge, sullo sfondo del fosco quadro delle miserie cortigiane, a esempio di eccezionale uguaglianza nella difformità, in cui gioca un ruolo decisivo la cultura e l’ironia dell’Almirante, avverso all’adulazione, affatto timoroso di essere contraddetto e intellettualmente aperto al confronto con chi considera un suo pari:



*Diálogo de la discreción*, ms. 1172 (Biblioteca Nacional de España)

<sup>31</sup> *DD*, fols. 73v-74r ma anche *DD*, fol. 61v: «Tiene pues, como digo, buena y mucha dificultad el tracto de los señores y es empresa de no poca discreción ni así de cualesquiera hombres; y son muy pocos los que aciertan a ir tras la corriente de sus antojos para ganar sus amistades y, ya que ganadas, saberlas conservar, porque lo habéis de haber, no con ellos solamente y con la mudable variedad de sus condiciones, con la inconstancia de sus ap<e>titos y propósitos, que los mudan por momentos, como poderosos que son, a su parecer, para todo lo que se les antoja bien o mal».

<sup>32</sup> La corrispondenza o dicotomia tra *lingua* e *animo* è topica nella «civile conversazione» (si vedano le note 492 al libro I e 585 al libro III, nell’edizione di Quondam).

Ningún criado, si bien os acordáis, tenía la libertad que yo con el Almirante mi amo, que sea en gloria. Ninguno, a su mesa y fuera d'ella, así le hablaba y salía a sus razones, ni así le contradezía como yo, gustando él tanto d'ello como algunas vezes vistas. Daríame a mí atrevimiento para una semexante libertad ver el gusto que de mis contradicciones [*sic*] y porfiar el recibía, junto con que muchas vezes adrede me procuraba meter en ellas. Pero esta mi libertad y tracto tan igual y desenvuelto que yo, con aquel príncipe y señor [...] tuve, no le tengo agora con estos señores (*DD*, fols. 60r-60v).

L'ostentazione di questa parità è un esempio di relazione quasi utopica tra *alto* e *basso*, dove si rasentano le dinamiche di uguaglianza e disinvoltura proprie degli amici. A ogni modo, il discreto non si configura più come 'specchio di virtù' o 'consigliere' del signore ed è in lui annullata la funzione educatrice svolta dal cortigiano, che Castiglione gli assegna nell'ultimo libro del suo trattato, considerato una vera e propria *institutio principum*. Queste 'declinazioni possibili' della sua attività non sono strettamente inerenti alla *discrezione*, che serve principalmente a celare (e in qualche modo a sanare) le sfasature di rango sociale, economico e intellettuale esistenti tra i diversi individui. Dietro il privilegio del quale ha goduto Damasio, vi è infatti la consapevolezza che il codice di comportamento tra superiori e inferiori, quale espressione della società dell'*Ancien Régime*, è tutto improntato alla volontà del padrone e all'obbedienza e assiduità del servo, dal quale più si pretende «come discretissimamente dize el Casa, obediencia y subjetón [*sic*] que honra» (*DD*, fol. 71r).<sup>33</sup> E anche se non è richiesto esplicitamente che «si disponga [...] di ridurre tutti i suoi pensieri e costumi sotto quelli del padrone [...] senza alcuna contraddizione, perché non è cosa che gli dispiaccia all'uomo che il vedersi far contrasto da chi gli dee ubidire»,<sup>34</sup> l'assoluta e arbitraria giurisdizione del signore è sempre un inconveniente da accettare e 'contra-

<sup>33</sup> Ossia *utile* più che *onore*: cfr. il cap. V di Della Casa, *De officiis inter potentiores et tenuiores amicos* («Si principia a dire degli uffici dell'inferiore verso il superiore: di quello esser debito la pazienza nell'ingiurie, l'obbedienza e la riverenza sì ne' fatti come, ne' detti»).

<sup>34</sup> Come si prescrive ne *La civil conversazione* al servitore vile (Libro III, p. 261), al quale conviene seguire la regola del «plus oportet scire quam loqui» e verso cui il ben comandare consiste nel «riformarlo secondo il suo gusto» e «averlo fatto suo creato» (Libro III, p. 258). Cfr. anche il cap. VI di Della Casa, *De officiis inter potentiores et tenuiores amicos* («Dover l'inferiore usare parole umili e rimesse: non dover mai riprendere il padrone, non ostinatamente contraddirgli, non farsi a motteggiarlo, né mostrare sentimento de' suoi motteggi, ancorché pungenti: essere odiosa a' grandi la taciturnità de' suoi familiarì, ma dover però questi usar misura nel loro favellare»).

stare' con lo strumento della discrezione, che non implica necessariamente una rinuncia alla propria libertà morale. Da qui, infatti, la condanna dell'adulazione, l'esaltazione dell'umanità del signore e di un modello di potente che contempi la *contradicción* quale prova di autonomia, liberalità e intelligenza nella conversazione (anche erudita) con gli inferiori, soprattutto quando la parità culturale e intellettuale si presta ad attenuare le differenze di ceto sociale e a renderle meno discriminanti, tant'è che i «señores de tan buen entendimiento»

no dexan de hallar mucho gusto en la contradic[c]ión, y confiados en su razón, huelgan de parecer que vencen antes con ella que con sus autoridades, enfadándose las más vezes con el demasiado asenso o consentimiento de sus criados o de los que con ellos tractan, teniéndolo más por lisonja que por comedimiento o respecto (*DLL*, fols. 126r-126v).

Eppure, il *DLL* si apre con uno spaccato sulla *porfia* dei conti di Monterrey e di Puñonrostro e il *DD* mostra a più riprese come al valore economico e sociale dell'individuo corrisponda un più libero esercizio della parola e un generale consenso, mentre all'inferiore non resta che l'uso della discrezione, quando non è offuscata dalla povertà. Il caso di Damasio è doppiamente emblematico: a cinque anni dalla scomparsa dell'Almirante (1572), il dialogo fotografa un maestro della discrezione – Damasio – al quale le ristrettezze economiche hanno sottratto la possibilità del suo più consapevole e disinvolto esercizio: dal rango più alto della nobiltà intellettuale, implicitamente conferitogli dall'amicizia di Luis de Cabrera, alla condizione di *hidalgo pobre*, che gli nega la possibilità di far valere a pieno il proprio onore e la propria virtù. L'invettiva contro la «mansa pobreza»,<sup>35</sup> che occupa una parte significativa della lunga riflessione sul «tracto de entre criados y señores», serve infatti a dimostrare come «quiere [...] la discreción, para ser conocida y estimada, andar bien vestida» perché al discreto sono necessarie le ricchezze «para mostrar lo que vale y es», e la mancanza di riconoscimento sociale riscuote solo disattenzione e indifferenza.<sup>36</sup> Non dissimilmente, Annibale, nel secondo libro de *La civil conversazione*, mette in luce la misera condizione «de' poveri gentiluomini, i quali dalla necessità sono astretti a vivere come nottole nelle tenebre», giacché «maggior-

<sup>35</sup> *DD*, fol. 65r (che rinvia a Juan de Mena, *Laberinto de fortuna*, c. CCXXVII).

<sup>36</sup> Nell'ordine di citazione: *DD*, fols. 72v, 77r-77v, 76v.



mente splende la nobiltà dove è maggior possanza» e «quando parla il ricco, tutti tacciono; quando parla il povero, si dice: “Chi è costui?”».<sup>37</sup>

Coincidenze come questa, sommate a quelle più strettamente figurative, come il ricorso a una medesima sentenza o a uno stesso racconto apologetico,<sup>38</sup> inducono a credere che Frías conoscesse il dialogo di Guazzo, circolato in Spagna ancor prima della sua traduzione settecentesca,<sup>39</sup> come attesta anche la sua presenza nell'inventario della biblioteca di Francisco Arias Dávila y Bobadilla,<sup>40</sup> IV conte di Poñonrosto e secondogenito di Arias Gonzalo Dávila, con cui Damasio intrattiene l'animata discussione che è all'origine del *DD* e del *DLL*.<sup>41</sup> È inequivocabile che il *DD* e *La civil conversazione* svolgano ed esemplifichino il precetto generale

<sup>37</sup> Guazzo, *La civil conversazione*, Libro II, pp. 134 e 136.

<sup>38</sup> Cfr. gli esempi di devianza linguistica dei maldicenti, lusinghieri, adulatori, curiosi e contenziosi (*ibidem*, Libro II), diffusamente commentati anche nel *DD*; i passi sull'arroganza e sulla vanagloria (Libro II, pp. 65-66, 78; *DD*, fols. 48v-49r), il silenzio prescritto ai giovani (Libro II, p. 119; *DD*, fol. 83r), il tema del falso disprezzo della gloria (Libro II, pp. 152-53; *DD*, fol. 48v), la favola del vaso di terra e del vaso di rame come metafora della difficile conversazione tra superiori e inferiori (Libro II, p. 147; *DD*, fol. 64v), il richiamo a quella dell'asino vestito con la pelle del leone (Libro II, p. 139; *DD*, c. 40r) o alla coppia nemica di bellezza e onestà (Libro II, p. 184, *DD*, fol. 76v).

<sup>39</sup> *La Conversacion civil escrita en italiano por el Señor Esteban Guazzo gentil-hombre del Montferrato traducida de una copia francesa al idioma castellano por D. Joseph Gerardo de Hervás Profesor de derechos en la Universidad de Salamanca* (José Bartolomé Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Rivadeneyra, Madrid 1866, II, p. 69). L'ambito d'irradiazione extranazionale del dialogo è studiato in Stefano Guazzo e la *Civil Conversazione*, a cura di Giorgio Patrizi, Bulzoni, Roma 1990. Per la Spagna si veda adesso F. Gambin, *Dal discreto cortesano alla melancólica conversación. Note sulla «Civil conversazione» nella Spagna dei Secoli d'Oro*, in N. Panichi (a cura di), *La “Civil conversazione” tra Rinascimento ed Età moderna*, Leo Olschki, Firenze, in corso di stampa.

<sup>40</sup> Dadson, *Libros, lectores y lecturas*, pp. 343-44. L'inventario è datato 1610.

<sup>41</sup> Come si legge all'inizio del *DLL* (fols. 125r): «Ayer en cierta conversación oí tractar de una cuestión que los dos Condes de Puñonrosto y Monterrey habían tenido con vos, y quien la rifirió [*sic*] no supo en particular darnos razón del subjecto d'ella, como hombre que, habiendo llegado tarde, ignorando el principio de la conversación, sólo dize que pudo ser testigo de muchas voces que de vuestra parte y la suya se daban, refiriéndonos solamente no sé qué de las lenguas y discreción».



della circostanza ambientale che orienta l'uso della parola, già presente in forma embrionale nel *Cortegiano*.<sup>42</sup>

Ma per conseguire perfettamente il frutto della conversazione, il quale è posto principalmente nella benevolenza altrui, gli conviene non solo conoscere e apprendere i costumi a lui appartenenti, ma la diversità delle maniere ch'egli ha a tenere verso gli altri, secondo la differenza loro, poscia ché gli occorre a conversare o con giovani o con vecchi, o con nobili o con ignobili, o con principi o con privati, o con dotti o con idioti, o con cittadini o con forestieri, o con religiosi o con secolari, o con uomini o con donne.<sup>43</sup>

[...] pues no es otro su oficio [del discreto] que con diestro y acertado juicio saber discernir tiempo de tiempo, lugar de lugar, personas de personas, guardando en todo el decoro y decencia debida primeramente a las personas y éstas, o suya o agena [*sic*], porque en un mismo lugar y tiempo delante y en presencia de unas personas mismas, y a un mismo propósito no hablará con aquella libertad el moço y el viexo, la mujer y el hombre, la doncella que la casada, la viuda que la soltera, el religioso que el seglar, el criado que el señor, el pobre que el rico, el forastero que el muy conocido (*DD*, fols. 43v-44r).

La ricognizione dei costumi e degli stati serve a Guazzo per descrivere la necessità politica e sociale di incardinare ciascuno nel proprio ruolo anche attraverso un uso distintivo della parola, che consente di essere accettato nel sistema della 'civile conversazione' e trarne i relativi vantaggi in termini di virtù e di benevolenza. Al centro di questo sistema si colloca la figura del nobile gentiluomo, alla cui categoria appartengono i conversatori simili e desiderabili. Damasio, invece, constatata la disparità sociale, tende a rimarcare il compito socialmente 'pacificatore' della discrezione, che consente di far comunicare i diversi stati e *offici*; allo stesso tempo, non sottovaluta il suo valore 'difensivo', soprattutto inerente agli inferiori, che aspirano a trarre il massimo profitto dai superiori, fosse soltanto quello di riuscire a mostrare le loro virtù. Inoltre, se lo statuto del gentiluomo dipende ormai dalla *communis*

<sup>42</sup> In questo senso, infatti, *La civil conversazione* non è altro che la «trattazione sistematica di un segmento dell'Architesto [*Libro del Cortegiano*]»: A. Quondam, *La "forma del vivere". Schede per l'analisi del discorso cortigiano*, in C. Ossola, A. Prosperi (a cura di), *La corte e il Cortigiano*, Bulzoni, Roma 1980, vol. II, p. 58.

<sup>43</sup> Guazzo, *La civil conversazione*, vol. I, Libro II, p. 119.

*opinio*,<sup>44</sup> quello della discrezione continua a mantenersi nella sfera della ragione «por no consistir [...] en gusto ni opinión, sino en razón y juicio no enfermo ni mal dispuesto» (*DD*, fol. 1v), dato che «nunca las cosas debrían juzgarse con la resolución que muchos las determinan, por no más de que así lo veen retenido en la común opinión del vulgo» (*DD*, fol. 51r). E nonostante il discorso di Damasio sia pervaso di riscontri pratici e utilitaristici, egli non rinuncia a parlare 'da filosofo', statuto che anche i suoi interlocutori gli riconoscono,<sup>45</sup> e che invece rifiuta Annibale nella *Civil Conversazione*, volendo ragionare «più tosto da puro cittadino che da filosofo», rilanciando l'osservazione del reale in detrimento del sapere degli antichi e costruendo un discorso in larga misura anticortigiano.<sup>46</sup> Nel *DD*, invece, lo spazio autonomo e definito della 'conversazione' non estromette la corte, anzi parte proprio da essa e dagli esempi illustri di discrezione cortigiana (Diego Hurtado de Mendoza, Diego de Acevedo...) per arrivare a esplorarne le zone più marginali o emarginate, sul cui confine si muove Damasio in qualità di *philosopho* «mundi spectator», la cui *pobreza* lo ha decentrato rispetto al 'mercato' della conversazione per cui si affanna tutto il *consorzio umano*.<sup>47</sup> Ma è anche in virtù di questo luogo marginale, capovolto nel protagonismo indiscusso e nella supremazia intellettuale che Damasio esercita nei suoi dialoghi, che l'autore mostra di possedere una profonda cognizione della natura e della psicologia umane e di avere comprensione per le sue debolezze, che devono ricordarci che l'uomo è un'entità imperfetta.

Lo scopo del *DD*, infatti, non è quello di edificare un 'perfetto discreto' quanto piuttosto di indicare i modi di una 'convenienza' nella piena riconoscibilità di un'umanità non interamente ascrivibile alla sfera del vizio o della virtù, tant'è che pretendere che i discreti siano sempre tali significa «obligarlos a ser más que hombres» (*DD*, fol. 3v). Questa nuova calibratura della sfera mo-

<sup>44</sup> Cfr. «si ha da considerare che la fama nostra dipende dalle universali opinioni, le quali hanno così gran forza, che contra d'esse la ragion non ha luogo»: *ibidem*, Libro I, p. 43.

<sup>45</sup> Così lo definisce Lucio: «que cuando vuestra discreción no fuera tan conocida, así en lo particular como en estas particularidades, no con todo eso quedabades, como philosopho que sois, no quiero dezir que tal inhábil para enseñar[os] a ser discretos» (*DD*, fol. 56v).

<sup>46</sup> Su cui mette l'accento E. Speciale, *Il discorso del gentiluomo*, in G. Patrizi (a cura di), *Stefano Guazzo e la Civil Conversazione*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 25-45.

<sup>47</sup> Secondo la metafora di Pitagora ricordata negli *Apothegmata* di Erasmo e confluita ne *La Civil Conversazione* (cfr. vol. II, pag. 182, nota 60).

rale su differenti parametri di azione e di giudizio non si discosta molto da quella che Della Casa accennava a formulare nel *Galateo*, dove a determinare la piacevolezza o la spiacevolezza dell'individuo, e pertanto il suo successo sociale, contribuiscono in larga parte i «costumi» e la «convenevolezza» dei modi più che la grandezza delle virtù:

[...] e potrete, *se egli stesse bene di farlo*, nominare di molti, i quali, essendo per altro di poca stima, sono stati, e tuttavia sono, apprezzati assai per cagione della loro piacevole e gratiosa maniera solamente; della quale aiutati e sollevati, sono pervenuti ad altissimi gradi, lasciando lunghissimo spatio adietro coloro che erano dotati di quelle più nobili e più chiare virtù che io ho dette.<sup>48</sup>

A Damasio non resta che palesare questa divaricazione e trasformare la reticenza del Della Casa («se egli stesse bene di farlo») in un'aperta differenza, sancendo la separazione tra prudenza e discrezione e insinuando la distanza tra ciò che si *deve* e ciò che *conviene* fare:

Finalmente, la prudencia, aunque como la discreción se exercita y anda así tan bien por los medios, modos y maneras de las cosas, *pero no con aquella generalidad*, pues nunca la prudencia, como la que es tan alta y principal virtud, tracta sino de aquellos medios que para bueno y virtuoso fin sean; *donde la discreción tracta los medios y maneras para bien, sino igualmente los que son para mal*. Y en esto, bien mirando, lo veréis que está su principal diferencia, como lo dize y enseña Aristóteles, diziendo que la *dinos* o *dinótica* es hábito natural superior a la prudencia, *la qual sirve al bueno como al vicioso fin* (DD, fols. 18r-18v).

L'ambito della sfera morale non entra in gioco quotidianamente perché le virtù «hanno mestiero di più arredi»<sup>49</sup> di quanto invece necessiti la costumatezza che, come la discrezione, si esercita *con generalidad*, vale a dire incondizionatamente, in ogni ambito della vita civile e soprattutto –precisa Damasio– anche con fini che possono risultare moralmente discutibili. Anche su questo punto il DD si discosta leggermente dal modello controriformistico della *Civil conversazione*, che si propone come uno strumento di grande uti-

<sup>48</sup> Della Casa, *Galateo, ovvero de' costumi*, I, ed. di E. Scarpa, 1990, p. 4. Il corsivo è mio. Un simile programma è enunciato da Annibale ne *La civil conversazione* (Libro II, pp. 81-82): «non starò a ricercare interamente le virtù morali delle quali tutti non sono capaci, ma ricorderò solamente quelle cose principali che si richiedono in questa conversazione».

<sup>49</sup> Della Casa, *Galateo, ovvero dei costumi*, I, p. 4.

lità per raggiungere e affinare le virtù.<sup>50</sup> Tuttavia, l'arretramento dei confini della moralità rispetto a quelli della convenevolezza non cancella l'aspirazione a una 'discrezione onesta' che Damasio, ancora in linea con Della Casa, rivendica come propria della ragione e della coscienza morale dell'uomo, dato che «mudable, varia y poco constante es qualquiera discreción que sobre una muy quadrada [*sic*] virtud no esté fundada».<sup>51</sup>

Tornando all'ambivalenza morale del termine 'discrezione', non è improbabile che essa si riverberi anche sulla «mucha y gran discreción» di Filippo II, in corrispondenza di uno dei pochi passi del *DD* che commenta i grandi temi della realtà politica del tempo.

Per illustrare le demarcazioni semantiche tra i concetti di *ingenio*, *juicio*, *elección* y *discreción* Damasio compie una curiosa operazione di riadattamento di un brano tratto dal *Dialogo dell'Honore* di Giovanbattista Possevino (1520-1543), un classico della precettistica sulla nobiltà e sul codice d'onore del cavaliere, dove si commentano lunghi passi dell'*Etica* di Aristotele. Nel dialogo, che Damasio non cita espressamente, lo stesso Possevino spiega a Giberto da Correggio le accezioni di *eletione*, *giuditio* e *ingegno* e ne chiarisce la diversa natura intellettuale fornendo un esempio della loro applicazione alle distinte 'fasi mentali' che determinano la risoluzione di un conflitto bellico:

*Giberto.* Hor, che cosa è l'Elettione?

*Possevino.* L'elettione è appetito consultatiuo, cioè che segue la consulta, et la deliberatione dell'intelletto [...] per la quale conditione ella [l'elezione] si distingue dalla uolontà. [...] L'elettione dunque [...] è quello appetito che seguita la deliberatione dell'intelletto [...].

*Giberto.* E che differenza fate voi dall'elettione al giuditio?

*Pos.* Il giuditio è della parte dell'anima ragioneuole, la quale è intellettiua: l'elettione è della parte dell'anima ragioneuole, la quale è appetitiua. Appresso il giuditio precede l'elettione, et l'elettione segue il giuditio: et se'l giuditio è buono, l'elettione è buona: se egli è cattiuo; essa anchora è cattiuu.

*Gi.* Come dite uoi, che'l giuditio è della parte intellettiua?

*Pos.* Perché il giuditio non è altro, che la notitia della conclusion, la quale dall'intelletto è stata fatta [...]. *Cosultiamo adunque se dobbiamo far guerra, noi per lo sillogismo conchiudiamo, che ella si dee fare. Questa*

<sup>50</sup> «[...] perché nel conversare s'apprendano i buoni costumi e le virtù, per mezzo delle quali si dispensino e si conservino dirittamente i beni della fortuna e si venga ad acquistare il favore, la benevolenza altrui»: Guazzo, *La civil conversazione*, Libro II, p. 83.

<sup>51</sup> *DD*, fol 64v. Sulla distinzione tra virtù e belle maniere nel *Galateo*, si veda tutto il capitolo introduttivo del trattato.

*conclusione è il giuditio, che fa l'intelletto [...]. L'elettione poi segue questo giuditio: perciòché quando l'intelletto hà concluso, et giudicato che si debba far la guerra, l'elettione subito elegge di farla.*

*Gi.* Il modo commune del parlare mostra pur, che l'elettione sia quel medesimo che è il giuditio: perché si dice chi ha buona elettione, ha anco buon giuditio.

*Pos.* È vero, che chi ha buona elettione, ha buon giuditio: perche la buona elettione è segno et essecutione della buona conclusione, et giuditio che ha fatto l'intelletto.

*Gi.* Voi dite, ch'l giuditio è cosa differente dall'elettione, hor mi pare, che l'ingegno, et l'elettione sia tutt'uno: dicendo Aristotele, che l'ingegno uero è poter eleggere il uero, et fuggire il falso. Adunque ne seguita, che ò l'ingegno sia il medesimo che è l'elettione, ò almeno che l'ingegno sia spetie et parte dell'elettione [...].

*Pos.* Credono i ualenti letterati questo esser falso: perche il giuditio è diuerso dall'elettione: et l'ingegno e'l giuditio sono una cosa medesima, imperoché che cosa è il giuditio? [...]. Il giuditio nient'altro è se non il saper pigliare una cosa di molte. Et per questo i giudici sono chiamati giudici, perché udite et intese le ragioni da amendue le parti, giudicano qual di loro habbia ragione [...]. Dico adunque così, quella potenza, con cui noi eleggiamo il uero et fuggiamo il falso è l'ingegno. In questa propositione si predica il definito della sua definitione, et la mette Aristotele nel luogo che uoi ultimamente hauete allegato.<sup>52</sup>

Parallelamente, nel *DD*, l'aristotelico Lucio chiede a Damasio di approfondire la demarcazione appena stabilita tra *ingenio* e *juicio* e di esaminarla alla luce del concetto di *elección*; questi, allora, recupera l'esempio del Possevino e, discostandosi dal ragionamento dell'italiano, lo rifunzionalizza e lo riveste di storia nazionale, facendo riferimento esplicito all'annessione del Portogallo alla corona spagnola (il corsivo è mio):

*Lucio.* Pues ¿qué responderéis a las auctoridades de Aristóteles, que define de una misma suerte el ingenio y el juicio?

*Damasio.* Yo diría que no toma el ingenio cuando así lo difine [*sic*] en el rigor de su propiedad, la cual, a mi parecer – y lo dize Cicerón estando así recibido en el común uso –, sólo significa aquella promptitud y habilidad que en deprender y en decorar tienen los muchachos y moços.

<sup>52</sup> G. Possevino, *Dialogo dell'honore*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1553, pp. 64-66 (il corsivo è mio). Dopo la *princeps* del 1553, fu stampato di nuovo lo stesso anno e poi ancora fino al 1583 (Gabriel Giolito, Venezia 1555, 1556, 1558, 1559, 1564, 1583). Dal 1559 si acclude un trattato del fratello, il più noto Antonio Possevino, «nel quale s'insegna a conoscere le cose appartenenti all'honore, & a ridurre ogni querela alla pace, & con le apostille nel margine».

*Lucio.* [...] yo creo que Aristóteles tiene por uno mesmo el ingenio con el juicio y por el consiguiente lo serán con la discreción.

*Damasio.* *El Possevino* así lo quiere, pero a mí no me lo persuade esa razón, pues no es cosa nueva en los griegos y latinos nombrar una misma cosa con dos nombres [...]. En lo demás yo por cierto no entiendo que el juicio se pueda apartar de la discreción ni la discreción faltar al juicio [...], con todo que esto sea, vos, bien mirándolo, veréis que el juicio y discreción tiene<n> más mucha diferencia de la que comúnmente piensan algunos, y a vos, señor, os parece. Porque si el juicio es acto interior del entendimiento [*sic*] y siempre de las conclusiones, que como fin se propone, parece que forzosamente ha de preceder a la discreción, la cual se exercita y muestra exteriormente en la execución y tracto de los medios. *Como si agora el Rey nuestro señor entrase en consejo consigo mismo y en su entendimiento sobre la determinación de un negocio tan grave y digno de consideración como este de Portugal, hecho su discurso, luego que se resolviese en que lo mejor y más conveniente era llevarlo por medio de paz. Ésta sería la conclusión de su juicio pero en poner por obra los medios que una vez hubiese imaginado* [*sic*] *para este propósito se mostraría como en las demás cosas todas, su mucha y gran discreción.* De manera que precede y va delante el juicio siempre como ministra en sus determinaciones a la discreción (*DD*, fols. 23r-23v).

Diversamente dal Possevino, Damasio difende l'esclusivo dominio della discrezione sugli strumenti pratici dell'azione, capaci di portare a termine (*poner en obras*) i disegni di un *juicio* e di una *elección* orientati a una determinata scelta (*llevar el negocio por medio de paz*). La mediazione testuale di un moderno forniva a Damasio l'opportunità di esercitare la sua personale esegesi dell'*auctoritas* classica, esibendo anche un'erudizione aggiornata sul tema; gli offriva anche l'occasione di valutare una questione di stringente attualità con gli occhi della 'discrezione' piuttosto che con quelli della *prudenza*, che avrebbe avvalorato il versante etico-morale di quel «negocio tan grave y digno de consideración» che furono le operazioni di annessione del Portogallo.<sup>53</sup> Ammesso e non concesso che il tempo della scrittura del *DD* coincida realmente con quello della sua azione verbale (giugno-agosto del 1579),<sup>54</sup> la possibilità di risolvere la questione portoghese «por medio de paz» metteva l'accento sul carattere specificatamente diplomatico –e macchiavellico– dell'impresa, dato che la *mucha y gran discreción* di Filippo II sembrerebbe evocare la macchina

<sup>53</sup> Mette l'accento sulla discrezione di Filippo II nel dialogo di Frías, Álvarez-Ossorio, *La discreción del cortesano*, «Edad de Oro», 18 (1999), pp. 38-39.

<sup>54</sup> «Acabóse este dialogo en Valladolid, a siete de Agosto de 1579 y començóse a primero de junio del dicho año» (*DD*, fol. 122v).

propagandistica, giuridica e teologica messa in atto per far valere i suoi diritti sulla Corona portoghese.<sup>55</sup> Sebbene nel gennaio del 1580 vi fosse ancora la speranza di un'annessione pacifica, il re si era occupato fin da subito di far incombere la sua minaccia di guerra, tanto che lo spauracchio (*espantajo*)<sup>56</sup> dell'esercito concentrato sulla frontiera lusitana giocò un ruolo decisivo e non tardò a suscitare un certo allarme nell'opinione pubblica portoghese e castigliana. Così, infatti, scriveva Santa Teresa d'Ávila al portoghese D. Teutonio de Bragança il 22 luglio del 1579:

[...] vuestra señoría me mande hacer saber si hay allá [in Portogallo] alguna nueva de paz, que me tiene harto afligida lo que acá oyo [...]; porque si por mis pecados *este negocio se lleva por guerra*, temo grandísimo mal en ese reino, y a este no puede dejar de venir gran daño [...]. Por acá dicen todos que nuestro rey es el que tiene la justicia y que ha hecho todas las diligencias que ha podido para averiguarlo. El señor dé luz para que se entienda la verdad sin tantas muertes como ha de haver si se pone a riesgo; y en tiempo que hay tan pocos cristianos, que se acaben unos a otros es gran desventura.<sup>57</sup>

L'auspicio della santa presenta tutti i connotati di un'intercessione e come tale dobbiamo soprattutto considerarlo. La parola *negocio* riferita alla questione portoghese, che ricorre anche nella corrispondenza privata di Filippo II,<sup>58</sup> come l'accento posto sullo strumento politico della discrezione, sono gli indizi di un'attenzione terminologica che rivela come Damasio fosse cosciente dell'impronta ideologica assunta dall'operazione diplomatica del re nell'attribuire carattere di giustizia ai suoi interessi imperialistici.

Sempre in questa fase iniziale del *DD*, in cui si persegue la definizione di *discrezione* passando in rassegna concetti collimanti e semanticamente affini, Damasio ricorre a un altro 'moderno' per mediare il pensiero di un'*auctoritas* e argomentare ancora sull'au-

<sup>55</sup> Per un'accurata analisi della rete diplomatica intessuta da Filippo II e dei diversi pareri pronunciati dai consiglieri, letterati ed ecclesiastici sulla questione portoghese, rinvio a J. A. García Vilar, *El maquiavelismo en las relaciones internacionales. La anexión de Portugal a España en 1580*, «Revista de Estudios Internacionales», 2 (1981), fasc. III, pp. 599-644.

<sup>56</sup> G. Parker, *Felipe II. La biografía definitiva*, Planeta, Barcelona 2010, p. 723.

<sup>57</sup> Santa Teresa de Jesús, *Epistolario* (Valladolid, 22 de julio 1579), in *Obras Completas*, edizione di E. de la Madre de Dios e O. Steggink, La Editorial Católica, «Biblioteca de Autores Cristianos», Madrid 1976, p. 972 (il corsivo è mio). Sull'argomento, cfr. anche F. Bouza, *Portugal no tempo dos Felipes: política, cultura, representações (1580-1668)*, Cosmos, Lisboa 2000.

<sup>58</sup> Cfr. Parker, *Felipe II*, pp. 711, 716, 727.

tonomia e sulla specificità del concetto di 'discrezione'. A questo proposito, anche il nome di Giulio Camillo (c. 1480-1544) è evocato nel dialogo a dimostrazione che la continuità di un'idea accreditata dal sistema culturale della classicità (in questo caso, Cicerone) esiga un riscontro nel presente:

*Lucio.* [...] vos no penséis pasar tan a la ligera por lo que es ingenio y en lo que se diferencia de la discreción, si es que las tenéis por distintas [*sic*] dos cosas, y dezidme lo que, en propiedad hablando, se entiende por ingenio.

*Damasio.* Yo entendía que había bien declarado en lo que son diversos, pero declarar me hé más. [...] Cicerón definió el ingenio diziendo que era «vis intelligendi». Declarando Julio Camillo esta definición en su *Idea*, dize que en efecto ingenio es lo mismo que entendimiento pasivo, o material que otros llaman. Según, pues, estos dos authores eso es ingenio, que aquella potencia del entendimiento pasivo *ingenita ab ipsa natura*, que esto suena el nombre 'ingenio', la cual, en aquellos que bien disputa [*sic*] se halla, viene a ser llamado ingenio, antes que algun hábito tenga adquirido [*sic*], sino que de la manera que a un hombre de miembros bien trabados y robusto le llamamos luchador, y al que vemos airoso y desenvuelto, con muestras de agilidad y ligereça, le llamamos corredor, puesto que nunca haya corrido ni nosotros vístolo [...]. Este tal entendimiento pasivo, o ingenio que digamos, es cosa clara que es el principio y potencia de todos los hábitos. Y así el ingenio, d'esta suerte difenido, no es lo mismo que discreción [...]. (*DD*, fols. 21r-21v)

In quella grande enciclopedia del sapere che è il *Teatro* di Camillo, concepito come una fabbrica della memoria universale tramite cui giungere al possesso dello scibile, i modelli della retorica classica avrebbero dovuto materializzare un edificio ligneo, che Alfonso d'Ávalos, governatore di Milano, chiese a Camillo di descrivere proprio nell'*Idea del teatro*, un testo pubblicato postumo nel 1550, a Firenze e a Venezia. Nelle Gorgoni, quarto grado del *Teatro*, «appartenente all'uomo interiore, il quale fu l'ultima e la più nobile creatura fatta da Dio a sua imagine e similitudine»,<sup>59</sup> Camillo discute la creazione dell'uomo e le facoltà razionali e spirituali dell'anima, ricordando la divisione aristotelica tra intelletto possibile, pratico e agente:

<sup>59</sup> G. C. Delminio, *L'Idea del Teatro e altri scritti di retorica*, Edizione RES, Torino 1990, p. 96. Sull'autore cfr. L. Bolzoni, *Lo spettacolo della memoria*, introduzione a G. Camillo, *L'Idea del Teatro*, Sellerio, Palermo 1991, pp. 9-34 e Id., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Liviana Editrice, Padova 1984.



[...] disputando dottissimamente de' tre intelletti nostri, [Aristotele] chiama l'uno *possibile*, o ver *passibile* chiamato da' nostri latini, e da' volgari *ingegno*, altramente da Cicerone, *intelligentiæ vis*; l'altro *intelletto in avere*, che è l'*intelletto pratico*, significando aver già appreso e possedere; il terzo *intelletto agente*, et è quello per virtù del quale noi intendiamo.<sup>60</sup>

L'ingegno, «cioè l'intelletto possibile o passibile, e la docilità, di cui il verbo *imparare*» è raffigurato con l'immagine di un «faccella accesa»<sup>61</sup> e, come si esamina nel *De finibus*, questa parte dell'anima possiede due specie di virtù, volontarie e involontarie, vale a dire create dall'uomo o generate dalla natura. Da queste ultime dipende l'ingegno, che non è altro che la facoltà di imparare (*docilitas*) e ricordare<sup>62</sup>. L'uso che Camillo fa dell'*auctoritas* ciceroniana è puramente dimostrativo, mentre per Damasio è principalmente contrastivo e serve a documentare la 'storia' di un precetto o di un'idea in una forma che la renda oggetto di nuova attenzione e di dibattito, svolgendo una funzione inerente all'andamento espositivo del dialogo.

Il patto dialogico stretto tra interlocutori *simili*, quali sono i tre amici del *DD*, attenua la necessità di invocare le *auctoritates* per argomentare secondo verità: la loro presenza, nella finzione conversazionale del dialogo, denota sempre un atto di complicità, mai di ostilità o di superiorità intellettuale. In questo gioco di complicità rientra anche l'adozione o la messa in discussione del punto di vista di un moderno, nella misura in cui la sua autorità è ancor meno libera d'imporsi 'secondo verità'. Ma la loro principale funzione è forse quella di consegnarci uno sguardo sul presente che l'autore non rinuncia a mantenere vigile: al pari degli antichi, i moderni entrano a far parte di un circuito letterario noto e, proprio per questo, la scarna evocazione della loro opera («su *Idea*») o il semplice riferimento al loro nome («assi lo quiere el Possevino»)

<sup>60</sup> Delminio, *L'Idea del Teatro e altri scritti di retorica*, p. 101.

<sup>61</sup> «la quale intendendo noi sia quella che accese Prometeo in cielo con l'aiuto di Pallade», *ibidem*, p. 105. Di questa immagine dell'ingegno, Delminio tornerà a parlare, come si annuncia, nel settimo grado, in corrispondenza della descrizione di Prometeo.

<sup>62</sup> *De finibus*, V, 13: «quae [le virtù] ingenerantur suapte natura appellanturque non voluntariae» e «quae in voluntate positae magis proprio nomine appellari solent»; «Prioris generis est *docilitas*, *memoria*; quae fere omnia appellantur uno *ingenii nomine*, easque virtutem qui habent, ingeniosi vocantur». La stessa definizione di *ingenio*, con tanto di *auctoritas* ciceroniana, in H. de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. di Guillermo Serés, Cátedra, Madrid 1989, cap. I, p. 194.

sono sufficienti a evocare un sapere condiviso. Questo accade anche con i *Poetices libri septem* del «doctísimo Scaligero», evocato per mettere in discussione l'infallibilità normativa dei grammatici,<sup>63</sup> e con l'*Elegantiarum linguae latinae*, implicito nel richiamo a «Laurencio Valla», di cui Damasio arriva a sminuire la conoscenza della lingua latina rispetto a «otros más versados en ella», per aver equivocato il significato della parola *discretus* che non è, puntualizza Damasio, quello di «hombre entendido y avisado».<sup>64</sup>

Soltanto con Della Casa, Damasio rivendica un primato culturale: nel *DD* emerge chiaramente come sia il solo a conoscere l'opera di questo «discretísimo» italiano, riconfermandosi un attento e aggiornato 'lettore' della propria epoca, con un vantaggio di sei anni sulla traduzione castigliana di Domingo de Becerra (1585) e di ben quattordici sul *Galateo español* di Lucas Gracián Dantisco (1593). Che quest'ultimo, ormai sulla soglia del Seicento, preferirà parlare di «práctico cortesano» o di «gallardo cortesano», declinando così il «buen cortesano» o il «perfecto cortesano» di Boscán sulle norme istituite dall'uso e avvicinandolo di poco (ma converrebbe dire arretrandolo) in direzione del discreto,<sup>65</sup> è un altro indizio di come la realtà si stesse definitivamente sovrapponendo alla vocazione ideale della 'filosofia' di corte del primo Rinascimento, rivolgendosi a un prototipo di uomo che, sì, conti-

<sup>63</sup> «de entre los gramáticos yo me libro con lo que dize el doctísimo Scaligero d'ellos, que *Grammaticorum iudicia curta sunt*» (*DLL*, fol. 135v). La fonte è *Poetices libri septem*, liber IV, I.

<sup>64</sup> Il passo è controverso, perché il luogo da cui Damasio probabilmente sta citando a memoria non riporta esattamente questa equivalenza, che poté derivare da un fraintendimento di lettura dato dalla contiguità del participio *circumspectus*: «Participia quædam in uoce passiua actionem: quædam in actiuam passionem significant. Circumspectus, Consideratus, Disertus, Cautus, Tutus, Ignotus, Argutus, Falsus, Contentus, Tacitus, Profusus, Fluxus, Scitus, et quo nonnulli utuntur, Discretus. Circumspectus est, non qui circumspectitur, quem solemus appellare conspicuum, sed qui circumspectit [...]: hoc est prudens et sagax »; e più avanti, in corrispondenza del participio passato in questione: «Discretus, qui qualitates personarum, et rerum momenta discernit, non qui discernitur»: *Elegantiarum linguae latinae*, Apud Seb. Gryphium, 1544, I, 30 («De participio praeteriti temporis significante actionem, et de praesenti, passionem»).

<sup>65</sup> L. Gracián Dantisco, *Galateo Español*, studio, edizione, note e glossario di M. Morreale, CSIC, Madrid, 1968. Sulle variazioni semantiche della parola «cortesano», cfr. M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid 1959, vol. I, pp. 117-19.

nuava a tener conto della sconfinata varietà umana, ma con altri mezzi e con altre misure.

Per fronteggiare questa sterminata diversità, il discreto deve aderire all'unica norma possibile della *versatilità*, che altro non significa che «con todos, en universal, se tiene por discreción volverse camaleón» (DD, fol. 61r), confermando l'importanza della forma sulla norma. La 'legge universale del camaleonte' sintetizza i modi e le forme delle molteplici rappresentazioni del discreto il quale, come prescrive Damasio ai suoi interlocutori, è tale «guardando el decoro a las personas ocras con quien tractáis, saliendo ya de la propia vuestra» (DD, fol. 44r). Nella variegata geografia delle mutazioni della vita, il discreto è *camaleonte* quasi in virtù di una 'diligente e graziosa sprezzatura' che gli consente un agile e permanente adattamento, rivelando come, sul piano dei rapporti sociali e politici, la verità inizia ad essere un'entità fragilissima, sempre condizionata dalle mobili necessità delle circostanze e degli interessi personali. La discrezione di Filippo II ne era la più alta e audace dimostrazione.

L'uso che fa Lucio Paolo Rosello dell'emblema del camaleonte nel suo *Dialogo* sui cortigiani, significativamente intitolato *La patientia*, o l'accezione che ricorre nel *Dialogo delle parti morali appartenenti a' Letterati Cortigiani e a ogni altro gentiluomo* di Andrea Gilio Fabriano mostrano come in epoca controriformista l'iconografia dell'animale cangiante si prestò a interpretazioni che dalla sfera della prudenza sconfinavano in quella dell'adulazione (il corsivo è mio):

Non senza causa ho voluto tanto approfondire nel ragionamento de la patientia, per ridurmi poi [...] a dipingere la vita del cortegiano, il quale parimente debbe andare a verso ai principi, sapendo che i lor desii di mattina, si mutano poi la sera [...]. Perciò quanto è la difficoltà maggiore accommodarvisi, tanto è cosa più lodevole a chi riesce ne le corti; [...] così la crocuta et il polipo piglia il colore de le cose, a le quai si trova vicino, per fuggire da chi cercano di pigliarlo, il *cameleone cortissimo di tutti gli animali di quattro piè, secondo il tempo muta il colore, come la colomba arcefila, parimente Proteo si muta in varie forme* [...].<sup>66</sup>

<sup>66</sup> P. Rosello, *Dialogo de la vita de Cortegiani intitolato la Patientia*, in *Due dialoghi di Messer Paolo Rosello. Uno di cui si tratta del modo di conoscere, et di far la scelta di un servitore, et de l'ufficio suo. L'altro de la vita de' cortigiani, intitolato la patientia*, Comin de Trino, Venezia 1549, p. 20. Il dialogo è un mascherato volgarizzamento del *De patientia seu de curiali vita* di Celio Calcagnini, stampato nel 1544. Su questo punto si vedano i saggi di P. Cherchi, *Leonardo Fioravanti e Antonio de Guevara*, «Esperienze Letterarie», 22

O adulazione pessima, adulazione mascherata, adulazione nemica di Dio, contraria a la verità et a' buoni costumi, compagna de le bugie, amica de le lusinghe, figliuola del Diavolo, *signora de le corti*, albergo de gli animi vili, posseditrice di cose vane, serva del timore, guida de malvagi. Velo di cuori doppi, colorata finzione, desiderio insaziabile, offuscamento di ragione, pervertimento dell'intelletto, cagione d'ogni vizio, sentina d'ogni male. *L'adulatore è occhio di basilisco, dente di lupo, rostro di corvo, artiglio d'aquila, cor di volpe, pelle di pantera, voce di iena, orma di ippopotamo, coda di crocodillo [sic], e di cane, camaleonte e polipo.*<sup>67</sup>



(1995), pp. 13-35, M. Kennedy Ray, *Lucio Paolo Rosello's Dialogue on La vita de' Cortegiani: a Case of Renaissance Plagiarism*, in P. Cherchi, *Sondaggi sulla riscrittura nel Cinquecento*, Longo, Ravenna 1998, pp. 96-119 e D. Vagnoni, *Il plagio del De patientia di Celio Calcagnini nel secondo dei Due dialoghi di Lucio Paolo Rosello*, in R. Gigliucci, *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 347-55.

<sup>67</sup> G. A. Gilio da Fabriano, *Dialogo de le parti morali appartenenti a' Letterati Cortigiani e a ogni altro gentiluomo*, in *Due dialoghi*, per Antonio Gioioso, Camerino 1564, c. 61v.

«Accommodarsi», portare pazienza, «dissimulare», assecondare il vento se è troppo violento, farsi Proteo e camaleonte: sono queste le necessità imposte da tempi sempre più ostili che consigliavano all'uomo di piegarsi agli eventi, anche a costo tramutarsi in ipocrita adulator. Quest'accezione arriverà a imporsi anche nell'*Iconologia* del Ripa, dove l'adulatore è associato alle cangianti trasfigurazioni del camaleonte, divenuto ormai simbolo manifesto di mascheramento e simulazione;<sup>68</sup> e ancor prima del Ripa, nell'altra cartina iconica dei vizi e delle virtù del Rinascimento, gli *Emblemata* di Alciato, dove il camaleonte campeggia come ammonizione contro gli adulatori.<sup>69</sup> Eppure, il codice genetico di quest'allegoria era inscritto nella forza espressiva e potenzialmente illimitata della natura umana, l'unica, nell'universo, passibile d'incessanti metamorfosi, l'unica in possesso de «la condizione di essere ciò che vogliamo», secondo quanto l'umanesimo di Pico della Mirandola le riconosceva nell'*Oratio de dignitate hominis*:

*Chi non ammirerà questo nostro camaleonte? O piuttosto chi ammirerà altra cosa di più? Di lui non a torto Asclepio ateniese, per l'aspetto cangiante e la natura mutevole, disse che nei misteri era simboleggiato da Proteo [...].* Perciò il persiano Evante, là dove spiega la teologia caldea, dice che l'uomo non ha una propria immagine nativa, ma molte estranee ed avventizie. Di qui il detto caldeo, che l'uomo è animale di natura varia, multiforme e cangiante. [...] comprendiamo che siamo nati nella condizione di essere ciò che vogliamo, che è nostro dovere avere cura specialmente di questo.<sup>70</sup>

La traslazione scenica dell'uomo-camaleonte dallo spazio delle potenzialità a quello dell'adattamento, e in quello più recondito

<sup>68</sup> «Adulatione. Donna allegra con fronte raccolta, sarà vestita di cangiante, e il vestimento sarà tutto dipinto di Camaleonti [...]. Vestesi di cangiante, perché l'Adulatore è facilissimo ad ogni occasione a cangiar volto e parole, e dir sì e no, secondo il gusto di ciascuna persona [...]. Il Camaleonte si pone per il troppo secondare gli appetiti e l'opinione altrui: perciocché questo Animale, secondo che dice Aristotele, si trasmuta secondo le mutazioni de' tempi, come l'Adulatore si stima perfetto nella sua professione, quando meglio conforma se stesso ad applauder per suo interesse gli altrui costumi, ancorché biasimevoli»: Cesare Ripa, *Iconologia ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Roma 1593, pp. 5-6.

<sup>69</sup> *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rhimas españolas, añadidos de figuras y nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*, Mathias Bonhome, Lyon 1549, p. 118 (da cui è tratta l'immagine riprodotta nella pagina precedente).

<sup>70</sup> P. della Mirandola, *Oratio dignitate hominis*, ed. di Eugenio Garin, Utet, Torino 1942, pp. 107-109 (il corsivo è mio).

della dissimulazione, misura la distanza storica tra 'libertà assoluta' e 'necessità assoluta', traducendola in distanza semantica. Una 'mutazione singolare' che attesta anche la fine di un'epoca in cui la potenza espansiva dell'uomo era ancora intatta: adesso, sempre più retrattile, si ripiega, si assottiglia, pur nel mantenimento di uno spazio metamorfico che assume un carattere principalmente difensivo, nel quale si riattualizza la coscienza di un polimorfismo non più iscritto nel patrimonio genetico dell'umanità ma necessariamente frutto di una circostanza.

Il nucleo tematico del *DD*, nato da una gemma dell'albero del *Cortegiano*, con riconoscibili innesti del *Galateo* e della *Civil Conversazione*, e ramificatosi in *exempla* classici e domestici, incursioni nel testo antico e moderno, sentenze, discussioni etimologiche e proverbi, con occasionali ricodificazioni della tradizione testuale cui appartiene, poteva pienamente rivendicare un'originalità intrinseca, se non nei temi almeno nelle intenzioni, come emerge anche dal netto rifiuto di Damasio a tradurre o compendiare per i suoi interlocutori i momenti salienti del *Galateo*. Un rifiuto che contiene anche una *excusatio*, oltre ad essere una sincera dichiarazione d'intenti o un programma di scrittura:

Y si acaso los dixere, que no será posible menos, creedme, que será encontrándome con él sin yo procurarlo, cosa fácil con una misma materia y tan trayda entre las manos de todos encontrarse los hombres porque, señores, en lo que dixo, por más fácil terné remitiros a él, pues tambien sabéis su lengua, que hazerme yo aquí relato de cosas ajenas [...] y cuando por alguna vía quisiérades obligarme a referiros cosas deste libro, sabéis ya cuán enemigo fui yo siempre de tractar en mis conversaciones o scriptos cosas tractadas de otros formalmente y en propios términos, como bien podréis haberlo visto por todos mis diálogos, apologías y discursos, y en cuanto más scripto tengo. Por poco honroso tuve yo siempre, con mi amigo Horatio, caminar alguno con su ingenio por sendas y caminos hollados, nunca asentando el pie, sino en expresas y muy señaladas pisadas de otros (*DD*, fols. 30v-31r).

Questa intenzione, come si è visto, rimane in parte frustrata: Damasio cita, traduce, compendia, riadatta, cosciente però che l'imitazione non sia un'operazione di pedissequa riscrittura quanto interpretazione e filtro privo di un'ossessiva «angoscia dell'influenza», com'era comune nel Cinquecento.<sup>71</sup> A ogni modo, Frías

<sup>71</sup> «Del resto riscrivere non significa necessariamente copiare, riprodurre meccanicamente; i migliori, come si è detto, sanno distinguere l'essenziale dall'accidentale e quindi biasimare chi confonde i vizi di un'età con i pregi



ritenne di aver intrapreso con la scrittura del *DD* un *camino no hollado*, osservazione che non è del tutto imprecisa, constatato lo spazio culturale e geografico in cui l'autore si muoveva e considerato che la discrezione, soprattutto se virtuosa, sia qualità rarissima negli uomini e da essi poco stimata e quasi mai riconosciuta, come esemplifica il sogno del gentiluomo romano Flaminio Tomarozzo, che Damasio traduce integralmente dal *Galateo*.<sup>72</sup> Da questo valore apodittico originario Frías estrapolava, infatti, la giustificazione implicita alla necessità di uno studio minuzioso e un'esegesi accurata della qualità socialmente distintiva della discrezione, di cui rende conto proprio la scrittura del *DD*, probabilmente ispirata dall'unica e isolata occorrenza del termine *discretione* che si registra nel *Galateo*, in corrispondenza dell'episodio citato.<sup>73</sup> Il *DD*, infatti, rivendicava una precettistica moderna della discrezione, sottraendola ai suoi ambiti più consueti, quello retorico e religioso, e mettendola al centro dell'ammaestramento della dote più eccellente dell'uomo, la parola. Proprio per questo, sebbene Frías si volesse rivolgere in prima istanza agli intellettuali o letterati che, come lui, gravitavano intorno alla corte e si apprestavano ogni giorno al difficile lavoro della prassi quotidiana,<sup>74</sup> il respiro filosofico del testo assume le proporzioni di un manifesto antropologico

---

intrinseci di un'opera o di una dottrina»: M. Pozzi, *Dall'imitazione al 'furto'. La riscrittura nella trattatistica e la trattatistica della riscrittura*, in G. Mazzacurati, M. Plaisance (a cura di), *Scritture di riscrittura. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 30-31.

<sup>72</sup> La *discretione*, racchiusa in una «guastadetta», come il senno di Orlando («barrilejo», traduce Frías), è destinata a essere gustata soltanto da Dio, fraintesa e misconosciuta dagli uomini: *DD*, fols. 57v-58v; Della Casa, *Galateo, ovvero dei costumi*, XII, p. 17. Brevi considerazioni su questa 'riscrittura' in Carvalho, *A leitura de Il Galateo de Giovanni Della Casa na Península Ibérica*, p. 149.

<sup>73</sup> Secondo gli indici di frequenza pubblicati in appendice alla citata edizione di Emanuela Scarpa, anche i termini «discreto» e «discreti» ricorrono solo una volta, come quello di «discretione»: Della Casa, *Galateo ovvero dei costumi*, p. 71.

<sup>74</sup> Anche la Spagna assistette all'insorgere di ciò che Paolo Cherchi chiama un 'professionismo' di letterati cortigiani, o 'cortigiani di terza generazione', di dimensioni più modeste rispetto a un Equicola, un Catiglione o un Boscán: intellettuali con mansioni di amministrazione domestica a un passo dall'evoluzione in 'segretari', in linea con il modello proposto da Giovanni Andrea Gilio nel suo *Dialogo del letterato cortigiano*, a cura di P. Cherchi, con una nota linguistica di F. Bruni, Longo Editore, Ravenna 2002 (cfr. le pagine 11-12 *et passim* dell' *Introduzione*).

che lo trasforma in un codice universale, trasversalmente inerente all'uomo in quanto 'animale politico'.

Concludendo, la tecnica del montaggio testuale del *DD* consente di parlare di intertestualità e di stratigrafie in cui il 'trionfo della seconda mano',<sup>75</sup> quale segno distintivo della testualità cinquecentesca, oltre a calibrarsi sulle immancabili e care *auctoritates*, qui tralasciate, coinvolge in prima istanza la trattatistica italiana in materia di comportamento sociale, linguistico, morale e filosofico. Il richiamo sotteso al testo italiano riguarda essenzialmente gli archetipi del codice comportamentale (*Cortegiano*, *Galateo*, *La civil conversazione*) con i quali il *DD* instaura relazioni diverse. Quando quel richiamo si fa esplicito, non è mai soltanto esibizione erudita o patente letteraria e linguistica di una sorta di filo-italianismo sbandierato: diventa *escamotage* argomentativo, ponte formale per confrontarsi con l'*auctoritas* classica, materia di discussione, ispirazione retorica o tematica. Diventa, più in generale, un modo di conferire ai moderni pari dignità di parola, instaurando con loro un 'dialogo di secondo grado' che ci consegna un'esperienza di lettura spesso all'avanguardia per l'epoca (come nel caso del *Galateo*, de *La civil conversazione* o *L'Idea del teatro*) e una possibile esperienza di viaggio ancora tutta da documentare. E anche nei riscontri meramente figurativi, dove non è in gioco l'individuazione di una fonte quanto l'evoluzione di un'idea, come nel caso dell'immagine del camaleonte, lo scandaglio nei testi italiani, non necessariamente di prima mano, si offriva a Damasio come ulteriore motivo di confronto e ispirazione.

---

<sup>75</sup> Il riferimento è ad A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.





ANNA BOGNOLO

NEL LABIRINTO DELLA *SELVA*.  
LA TRADUZIONE ITALIANA DELLA *SILVA DE VARIA LECCIÓN*  
DI MAMBRINO ROSEO DA FABRIANO

No sé de una forma mejor de reconocimiento a la inmensa deuda intelectual con el humanismo italiano, que esta renovación que el libro de Mexía vino a crear, para un género que conoció sus orígenes en Italia. A su vez, esta especie de fertilización mutua parece la mejor prueba de la unidad intelectual del mundo humanista, más allá de las fronteras que los estudiosos a veces se empeñan en levantar, por encima de las realidades del pasado.

I. Lerner

La *Silva de varia lección* di Pedro Mexía,<sup>1</sup> pubblicata a Siviglia nel 1540, creò in Europa un nuovo genere letterario, costituito da aneddoti su casi storici e saperi morali, osservazioni scientifiche e archeologiche e informazioni sull'origine e l'invenzione delle cose. Un genere precursore della saggistica – la *Silva* ispirò Montaigne – improntato a modelli antichi come le *Notti Attiche* di Aulo Gellio o i *Saturnali* di Macrobio; le fonti, dirette o trasmesse da enciclopedie e repertori, erano molto numerose.<sup>2</sup> Il successo sbalorditivo

---

<sup>1</sup> Vi sono due ed. critiche recenti, la prima a cura di A. Castro, Cátedra, Madrid 1989 e la seconda a cura di I. Lerner, Castalia, Madrid 2003. Pedro Mexía (1499-1551) eccettuati gli anni giovanili di studio a Salamanca, trascorse una vita sedentaria a Siviglia, lontano dalla corte itinerante di Carlo V e da guerre e conflitti religiosi. Fu cosmografo della Casa de Contratación; partecipò all'amministrazione della città e dal 1537 fu nominato cronista imperiale.

<sup>2</sup> Vanno inclusi Plinio, Solino, Valerio Massimo, repertori umanistici come l'*Officina* di Ravasio Textor e la *Polyantea* di Nani Mirabelli e le note compilazioni di Celio Rodigino e Niccolò Leonico Tomeo. Per le fonti della *Silva* cfr. Lerner *Prólogo* e commento alla sua ed. cit.; e Id., *Fuentes italianas en la Silva de Pedro Mexía*, in *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 239-310; vd. inoltre P. Cherchi, *Sobre las fuentes de la Silva di P. Mexía*, «Revista de Filología Española», 73 (1993), pp. 43-53. La tradizione dei repertori umanistici è stata da tempo studiata in Spagna: A. Rallo Gruss, *Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista*, «Edad

della *Silva* si deve all'interesse che essa suscitava nel lettore inesperto, che fino a quel momento non aveva avuto accesso alla cultura: entrando in polemica con altri generi infondati e 'inutili' come i *libros de caballerías*, rispondeva a un bisogno di letteratura attendibile (perché autorizzata dai classici) di facile accesso ed esposta in modo accattivante. Lo scrittore si poneva come filtro tra il materiale prelevato dagli antichi e la lettura dei moderni non dotti di latino, canalizzando la cultura umanistica e scegliendovi i contenuti adatti per interessarli nel nuovo contesto con attenzione pedagogica. In modo attuale e inedito, Pedro Mexía si dirigeva per la prima volta all'uomo comune, offrendo al pubblico dell'era di Gutenberg una vera e propria formazione mediante la lettura.<sup>3</sup> La migliore illustrazione della novità della *Silva* e dell'intenzione di Mexía si trova nel suo *Prohemio*:

Y como [...] los ingenios de los hombres son tan varios y cada uno va por diverso camino, siguiendo yo el mío escogí y hame parecido escrevir este libro así, por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni

---

de Oro», 3 (1984), pp. 159-80; A. Prieto, cap. VII *Silvas, misceláneas, jardines*, in *Prosa española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid 1986, pp. 219-64; A. Rallo Gruss, *La prosa didáctica del siglo XVI*, Taurus, Madrid 1987; V. Infantes, *De Officinas y Polyantheas: los diccionarios secretos del Siglo de Oro*, in *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid 1988, pp. 243-57; S. López Poza, *Florilegios, poliantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica*, «Críticón», 49 (1990), pp. 61-75; L. Rodríguez Cacho, *La selección de lo curioso en 'silvas' y 'jardines': nota para la trayectoria del género*, «Críticón», 58 (1993), pp. 155-68; P. Cherchi, *Enciclopedias y organización del saber. Da la antigüedad al Renacimiento*, in E. Rodríguez (ed.), *De las academias a la enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Alfons el Magnànim, València 1993, pp. 69-94; E. Sánchez García, «Saber a bulto lo que pasó»: el gran Tamerlán de Pero Mexía, «Oriente Moderno», 2 (1996), pp. 265-82; I. Lerner, *Misceláneas y polianteas del siglo de oro español*, in J. Matas Cavallero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Universidad de León, León 1998, II, pp. 71-82; S. López Poza, *Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro*, «La Perinola», 4 (2000), pp. 191-214. Fondamentale è il *Proyecto POLIANTEA* dell'Università de la Coruña. Cfr. anche A. Cortijo Ocaña e Á. Gómez Moreno, *Herramientas literarias en el Medioevo, Renacimiento y Barroco*, «eHumanista», 14 (2010), pp. 271-75.

<sup>3</sup> La miscellanea compie la funzione di «illustrar al hombre, que de este modo se inserta, desde su global y específico conocimiento, en el mundo y no solo en su entorno cotidiano», Rallo, *Las misceláneas*, p. 162. Sull'efficacia divulgativa di Mexía insistono Prieto, *La prosa española*, p. 228; Rallo, *La prosa didáctica*, pp. 79-86; Castro, *Introducción*, ed. cit., pp. 69-79.

guardar orden en ellos; y por esto le puse por nombre *Silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla. [...] Por lo cual yo, preciándome tanto de la lengua que aprendí de mis padres como de la que me mostraron preceptores, quise dar estas vigilijs a los que no entienden de libros latinos, y ellos principalmente quiero que me agradezcan este trabajo, pues son los más y los que más necesidad y deseo suelen tener de saber estas cosas (ed. Castro, p. 163)

La *Silva* di Mexía, a detta di Paolo Cherchi, «fu uno dei capolavori che, insieme a *La Celestina* e alle avventure di Amadigi, la Spagna restituì all'Italia, dalla quale aveva avuto l'impulso a rinnovare la propria cultura». Essa «presentava in modo freschissimo un genere che aveva radici vetuste», ereditando la costruzione disorganica dei modelli che nascevano come raccolte di *excerpta*. La 'selva' è infatti riscrittura per eccellenza, ma elabora il suo materiale trasformandolo con curiosità e leggerezza attraverso la scelta, la 'varia lezione', come un'ape che sugge fior da fiore, producendo uno stupore che non viene da esotici *mirabilia*, ma da «aspetti inediti di cose familiari» perché, nel mondo noto, riporta alla memoria qualcosa di cui si era persa la cognizione.<sup>4</sup>

Archetipo di un genere di portata europea, la *Silva* di Mexía assunse rilievo anche nel panorama culturale italiano, finendo per occupare un punto centrale nella parabola della pseudo-erudizione rinascimentale tracciata da Paolo Cherchi in un libro che scandisce in varie fasi il tragitto di mezzo secolo di riscritture e plagì. Da un umanesimo ingenuo aderente alle fonti classiche si va verso un classicismo derivato, in contatto con l'antichità ormai solo grazie a repertori e volgarizzamenti e, passando per una fase d'insofferenza in cui prevale il motteggio e la parodia, si giunge al tramonto della grande stagione umanistica, quando la classicità diventa un bene di consumo e il mondo antico, ormai lontano, è sfruttato in senso commerciale.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Tutte le citazioni provengono da Cherchi, *Polimatia*, cit. alla nota seguente (pp. 74-79, 172 e 211).

<sup>5</sup> P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-89)*, Bulzoni, Roma 1998. Vd. anche Id., *Sondaggi sulla riscrittura nel Cinquecento*, Longo, Ravenna 1998 e *La selva rinascimentale: profilo di un genere*, in *Ricerche sulle selve rinascimentali*, Longo, Ravenna 1999, pp. 10-41. La vasta esplorazione di Paolo Cherchi ha risvegliato l'interesse per la sterminata biblioteca dell'erudizione di seconda mano che costituiva uno dei pilastri del sapere del Cinquecento. Anche in Spagna le ricerche di Asunción Rallo, Víctor Infantes e Sagrario López Poza, cit. sopra, avevano aperto prospettive in questo senso;

Vale la pena allora di ripercorrere la storia italiana della *Silva de varia lección*, che fu tra i protagonisti indiscussi di quell'inquietante stagione; ma appare innanzitutto indispensabile riesaminare la vicenda della sua ingarbugliata trasmissione testuale, che presenta ancora sorprese e genera equivoci: non per nulla si è parlato delle 'selve' come testi «a tradizione dissoluta», per i quali l'idea di un originale si perde in un contesto instabile di rimaneggiamenti e aggiunte.<sup>6</sup> Seguire il percorso editoriale dell'opera di Mexía nella traduzione di Roseo permette quindi di aggiungere tasselli di comprensione a una storia ancora poco chiara, sgombrando il campo da alcune confusioni. Vediamo allora con una veloce carrellata quest'affascinante vicenda; tornerò sulla traduzione di Roseo più avanti.

La *Silva de varia lección* fu pubblicata a Siviglia nel 1540 in una prima edizione da Domingo de Robertis (luglio) e una seconda presso la più famosa stamperia di Juan Cromberger (dicembre). Entrambe le edizioni sono suddivise in tre parti, ma tra la prima e la seconda, corretta e aumentata di dieci capitoli, intercorrono sensibili differenze, ben studiate da Isaías Lerner. I temi includono le scienze naturali (astronomia, geografia, medicina, zoologia), la storiografia antica e contemporanea, le biografie e la filosofia morale, la geografia politica, e molti aneddoti, leggende e curiosità ed enigmi meravigliosi. Si passa quindi, ad esempio, dalle età della vita dell'uomo alle imprese del Gran Tamerlano, dagli aneddoti sugli animali ai poteri terapeutici della musica, dalla leggenda delle amazzoni alla biografia di condottieri italiani. I dieci nuovi capitoli della seconda edizione insistono sulla stessa linea di varia amenità dei precedenti, spaziando dai segni dello zodiaco alle meraviglie del mondo, dai trionfi romani alla natura del sonno. L'edizione

---

dispiace che vi sia poca comunicazione tra la bibliografia italiana e la spagnola. Sulla riscrittura sono fondamentali A. Compagnon, *La seconde main* (1979) e G. Genette, *Palimpsestes* (1982). Ricca è stata la riflessione italiana: ricordo almeno M. Pozzi, *Dall'imitazione al furto: la riscrittura nella trattatistica e la trattatistica della riscrittura*, in G. Mazzacurati e M. Plaisance (a cura di), *Scritture di scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 23-44; L. Borsetto, *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990; R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Bulzoni, Roma 1998 (spec. Cherchi, *Plagio e/o riscrittura ...*, pp. 53-68).

<sup>6</sup> P. Cherchi, *L'edizione di testi a stampa di tradizione dissoluta*, in P. Botta (a cura di), *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, Mucchi, Bologna 2005, pp. 497-504.

Cromberger si chiude con una lettera del «Autor al lector» in cui Mexía ribatte a critiche su alcune imprecisioni e si difende dall'accusa di aver trattato notizie di poco conto, sostenendo di averle deliberatamente alternate a quelle più gravi come aveva visto fare agli autori antichi.

La *Silva* ebbe fama immediata e negli anni quaranta fu ristampata più volte. Nel 1550 Mexía ne curò una nuova edizione presso Juan de Villacirán a Valladolid, aggiungendo la *Quarta parte* di ventidue capitoli. Questa edizione corretta e aumentata, che adotta una veste totalmente rinnovata, è l'ultima rivista dall'autore ed è quella riportata dalle edizioni moderne di Antonio Castro e Isaías Lerner.<sup>7</sup> I ventidue capitoli della *Quarta parte* non si discostano dalla varietà precedente e inseriscono informazioni disparate ma sempre interessanti, che vanno dall'uso degli anelli alle mirabili proprietà della formica, dal senso della vista, ai re di Gerusalemme fino a vicende esemplari di storia recente.

In Italia la *Silva* in tre parti fu tradotta da Mambrino Roseo da Fabriano e pubblicata nel 1544 a Venezia da Michele Tramezzino: *La selua di varia lettione di Pietro Messia di Seuiglia*. Il privilegio del Senato veneto data 5 maggio 1544. Diversamente dagli ingombranti in folio spagnoli, il libro è stampato nel maneggevole formato in ottavo, e porta la dedica di Roseo a Flaminio dell'Anguillara, che si riproduce invariata nelle edizioni successive fino al 1555.<sup>8</sup>

La traduzione di Mambrino Roseo uscì quindi a soli quattro anni dall'originale, cosa normale nell'attivismo editoriale dell'epoca: proprio allora, negli anni quaranta, ha inizio l'ondata di volgarizzamenti e traduzioni, che vide autori come Antonio de Guevara e Pedro Mexía diventare per gli editori italiani un ottimo investimento. Le prime traduzioni di Guevara e Mexía, anzi, nacquero proprio dall'alleanza operosa tra le imprese editoriali veneziane e l'ambiente delle librerie e delle tipografie romane dell'epoca di Paolo III, come quelle dei Tramezzino, dei Blado e dei Cartolari,

---

<sup>7</sup> Citate in n. 1. La *Silva* in tre parti fu ristampata a Sevilla, Juan Cromberger 1542; Sevilla, Jacome Cromberger 1543; Anversa, Martín Nucio 1544. La *Silva* completa in quattro parti fu ristampata ad Anversa, Martín Nucio 1555 e a Siviglia, Sebastián Trujillo 1563.

<sup>8</sup> Le edd. italiane della *Selva* sono elencate nella tabella in appendice.

fertili d'incontri e d'idee sotto il segno di incipienti curiosità antiquarie.<sup>9</sup>

Questa prima versione italiana della *Selva* in tre libri ebbe subito grande diffusione: quattro riedizioni in appena cinque anni, sempre a Venezia, dove Michele Tramezzino la ristampò con lievissimi aggiustamenti nel 1547, nel 1549 e 1550 (Fig. 1 e fig. 2).<sup>10</sup>

Più tardi, però, l'assetto della *Selva* di Tramezzino cambia completamente: nell'arco di un biennio compaiono due diverse versioni accresciute con due nuove continuazioni, la *Quarta parte* del 1555 e la *Quinta* del 1557. Queste 'giunte' pongono alcune difficoltà d'identificazione e meritano qualche indugio.

Nella nuova edizione della *Selva* pubblicata da Tramezzino nel 1555, a seguito della ristampa quasi immutata delle prime tre parti,<sup>11</sup> compare per la prima volta la *Quarta parte*, annunciata fin dal frontespizio senza menzione dell'autore: *La selua di varia letitione, di Pietro Messia di Seuiglia [...]. Et di nuouo aggiuntoui la quarta parte* (Fig. 3).<sup>12</sup>

Ma di che *Quarta parte* si tratta? Ci aspetteremmo che fosse la traduzione della *Quarta parte* della *Silva* di Mexía, quella dell'edizione di Valladolid 1550-1551 che troviamo nelle edizioni moderne con la sistemazione voluta dall'autore. Tuttavia quella redazione aveva avuto scarsa eco in Italia, tanto che l'aveva ignorata perfino l'edizione in spagnolo di Gabriele Giolito del 1553, rivista accuratamente da Alfonso de Ulloa, che manteneva la struttura in tre libri delle edizioni del 1540.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Michele Tramezzino, editore di Flavio Biondo, Andrea Fulvio, Lucio Fauno e Pirro Ligorio, amico di Paolo Manuzio, di Girolama Cartolari e di Antonio Blado, gestiva con il fratello Francesco un'importante libreria in Via del Pellegrino, in cui si riunivano gli affezionati di antiquaria. Cfr. A. Tinto, *Annali tipografici dei Tramezzino*, Olschki, Firenze 1968 (spec. p. XX) e P. S. Leicht, *L'editore Michele Tramezzino e i suoi privilegi*, in *Miscellanea...in memoria di Luigi Ferrari*, L. S. Olschki, Firenze 1952, pp. 357-68.

<sup>10</sup> Le edd. sono schedate in Edit16 e, tranne quella del 1550, descritte da Tinto. Ho visto l'esemplare della *princeps* della Biblioteca Civica di Verona e un esemplare dell'ed. 1549 della Biblioteca la Vigna di Vicenza. Le due edd. sono molto simili ma non del tutto identiche: pur mantenendo lo stesso impianto e fascicolazione, qualche differenza si nota nella composizione tipografica.

<sup>11</sup> Nell'ed. del 1555 c'è una nuova composizione tipografica e qualche piccola correzione (per es. il «pesce Nicolao» diviene «pesce Cola»).

<sup>12</sup> Il privilegio del Senato veneto per 20 anni è datato 4 novembre 1554.

<sup>13</sup> Pedro Mexía, *Silva de varia lecion, ultimamente emmendata y añadida*

Invece l'edizione del 1555 non ci offre la traduzione della *Quarta parte* di Mexía: scorrendo la tavola dei capitoli e il privilegio del 4 novembre 1554, che si riferisce ai «quattordici capitoli aggiunti», ci si rende conto che la *Quarta parte* pubblicata in questa edizione italiana non ha nulla a che vedere con quella spagnola. La 'giunta' è composta da quattordici capitoli non numerati, che occupano dalla c. 313 alla 348v, dove si trova il breve *colophon*.

Il loro contenuto è il seguente (Fig. 4):

Quarta parte

- Tre dubij notabili, che non seppero giamai risolvere i filosofi antichi, e perché.
- Le cerimonie che usavano i romani prima che movessero la guerra.
- Che molto vale che sia il Prencipe di aspeto honorato.
- Di un strano accidente avvenuto in uno essercito di notte.
- Del tagliar de i capegli de i sacerdoti, e qual sia la cagione, e altre cose notabili.
- Horribil tirannide, e soggetto di tragedia, di Aristotimo.
- Perché non possono gli huomini conoscer la verità della cosa mentre vivono.
- Di cose mostruose, che auguravano nei tempi antichi.
- Quanto sia grande errore il permettersi duelli da Prencipi Christiani.
- Delle mirabili proprietà dell'Asino.
- La gran costanza di Aretafila Cirenea.
- Una lettera che scrisse il Senato di Attene a i Lacedemoni.
- Come per essemplio de gli huomini habbia Iddio ordinato il bel governo della Republica delle pecchie.
- Quanto sia gran male desiderare di haver rivellazione delle cose dell'altro mondo.

Il fine de la Tavola

Nel 1555 Tramezzino non pubblica quindi la *Quarta parte* di Mexía del 1551, ma introduce un'altra *Quarta parte* italiana, che resta per ora anonima; solo più tardi sarà attribuita esplicitamente a Roseo. Anche in questa edizione si riproduce la dedica di Roseo a Flaminio dell'Anguillara, a cui Roseo aveva dedicato la prima

---

*por el auctor, y con diligentia corregida y adornada de algunas cosas utiles que en las otras impresiones le faltavan*, Venecia, Gabriel Giolito, 1553, [40], 348 c. 8°. In Edit16 è schedato l'esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana. Ulloa vi aggiunge un dettagliatissimo indice analitico e la sua *Introduzione che mostra... a proferire la lingua castigliana*; afferma che «es la mejor que se ha hecho jamás», ma ignora l'edizione spagnola completa. Si può vedere riprodotto l'esemplare della Österreichische Nationalbibliothek (Google).



*Selva* in tre parti.<sup>14</sup> L'edizione di Lione (Bastiano Honorati 1556) ristampa con un titolo lievemente diverso («varie lezioni») proprio questa edizione Tramezzino, con una composizione tipografica più accurata e più distesa, che l'editore vanta nella dedica a Bartolomeo Testa (Fig. 8).<sup>15</sup>

Chi rende giustizia all'edizione definitiva della *Silva* di Mexía, quella in spagnolo del 1550-1551, riveduta, corretta e aumentata in quattro parti secondo la volontà dell'autore, è invece un altro editore veneziano, Giordano Ziletti. Nell'autunno del 1556 costui, scavalcando il privilegio ventennale del collega Tramezzino, pubblica con la collaborazione del poligrafo Lucio Mauro la nuova più fedele edizione che comprende la *Quarta parte* di Mexía: *Selua di varia lettione dall'auttore Pietro Messia di nuouo corretta, & aggiuntai la quarta parte. Tradotta di Spagnuolo in Italiano, per Lucio Mauro*, Venezia, Giordano Ziletti, 1556 (Fig. 5).

Nella sua dedica ad Antonio Venier del 12 settembre 1556, l'editore rivendica la sua innovazione: riferisce di aver visto il libro originale spagnolo in Germania (si trattava forse dell'edizione di Anversa, Martín Nucio 1555) e di aver deciso di tradurlo «vedendo come la quarta parte di essa opera è al tutto dissimile da quella che già più anni si legge, così Italiana come Spagnuola». Ecco la tavola dei capitoli della *Quarta parte*, che traduce, abbreviandoli, i titoli originali di Mexía:

1 L'uso de gl'anelli, sua origine, a quanti effetti furono da gl'homini usati, e molte antichità a questo proposito

2 Segue la materia de gl'anelli.

<sup>14</sup> Flaminio dell'Anguillara (da Stabia) era un nobile romano della famiglia Orsini, che fu ammiraglio pontificio e morì nella battaglia di Gerba (1560). Era sposato con Maddalena Strozzi e vicino ai Farnese. Anche dopo la sua morte Roseo rimase in contatto con la figlia Clarice. Nel 1544, quando per la prima volta Roseo gli aveva dedicato la *Selva*, Anguillara era giovane (la dedicatoria allude a lui confidenzialmente come «di fresca età»). Gli dedicò anche l'*Agricoltura* (1558) trad. su incarico di Tramezzino, Tinto n° 162. Nel 1555 Tramezzino gli dedica anche *Le opere magnanime dei due Tristani*, Tinto n° 140.

<sup>15</sup> *La selva di varie lezioni di Pietro Messia di Seviglia, tradotta di spagnolo nella nostra lingua volgare, per Mambrino da Fabrino. Di nuovo aggiuntovi la quarta parte del medesimo con la sua tauola di quello che nell'opera si contiene* (Stampato in Lione: per Iacopo Fabro), [32], 860, [4] p.; 16°. Il libraio B. Honorati era all'estero per motivi religiosi. Stamparono in quell'anno anche l'*Orlando Furioso*.

3 Di onde è venuto a chiamare i Gentil'huomini, i Cavalieri, e i figlioli de' Senatori. Quali insegne tenevano Romai de' lor passati, e di portare arma e scudo.

4 La tradotione de i 70 interpreti del vecchi testamento, quanto vaglia per autorità, a qual tempo fu fatta, et perché.

5 Infinite e meravigliose proprietà della Formica, quai regole et essempli di vivere si possono pigliare di quella.

6 Causa delle vita corta o longa dell'huomo, qual delle complessioni è migliore per viver lungamente, come s'intende quella sentenza che ciascuno ha un tempo determinato della sua vita.

7 Come s'è ita abbreviando la vita humana in diversi tempi sin dal principio del mondo, e termini di quella, con la sua ragione citando historie e essempli di chi vissero lungo tempo.

8 Come si dee conoscere il tempo opportuno d'operare et quanto acconciamente gl'antichi dipingevano l'occasione.

9 Della dipintura del favore con la misteriosa significazione d'essa.

10 Historia breve dei sette savi di Grecia, con molte loro sentenze notabili.

11 Segue l'historia dei sette savi di Grecia.

12 Come 'l vedere è il migliore sentimento degli altri. Narrasi ancora di molti ciechi illustri.

13 Avarizia quanto sia greve e pericoloso peccato con esempi de grand'avari.

14 Acuta ragione di Favorino filosofo, come non dobbiamo dimandare da gl'Astrologi le cose a venire.

15 Come fu edificata Gierusalem, con i successi di quella, de i Re che vi regnarono.

16 Segue del Regno di Gierusalem fin'a tempi di Tito e Vespasiano.

17 Come vennero i Re di Gierusalem e la gente soggetta a Roma fin che furono i Giudei al tutto rovinati.

18 Come si può dire bugia e non mentire.

19 Come dipingevano anticamente, e a questo tempo i dodici mesi, con la significazione, et ne' misteri di esse pitture, e dell'anno.

20 Congiura súbita che avvenne in Fiorenza, con le morti che ne seguirono.

21 Il nascere di Castruccio Castracane, le sue grand'imprese e la morte.

22 Che cosa sono i venti, come si truova, quanti sono, con i lor nomi antichi e moderni.

Oltre alla quarta parte, Ziletti traduce per la prima volta il *Prohemio*, l'importante prologo dove l'autore «dichiara la sua intentione, perché compose la *Selva*». Al testo è affiancata inoltre una dettagliata «Tavola delle cose notabili contenute nella *Selva di varia lettione*», un prezioso indice analitico in ordine alfabetico;

anche le postille in margine rappresentano per il lettore un certo valore aggiunto (Fig. 6 e Fig. 7).<sup>16</sup>

L'edizione di Ziletti si rifà direttamente all'edizione di Valladolid 1550-1551 e non dipende quindi dalle edizioni di Tramezzino. O meglio: ne dipende in parte, perché probabilmente ne plagia i primi tre libri,<sup>17</sup> ma prescinde del tutto dalle parti già aggiunte da Roseo (i 14 capitoli). Non ne dipende assolutamente per l'organizzazione del testo in capitoli, che coincide con la numerazione molto più corretta dell'edizione riveduta di Valladolid (I parte: 46, II parte: 45, III parte: 36). Anche la tavola generale dei capitoli è rinnovata: vi appare l'indicazione delle carte, che nelle edizioni di Tramezzino, compresa quella del 1555, non c'era; anzi, le edizioni meno accurate di Tramezzino avevano ereditato il relativo disordine delle edizioni sivigliane del 1540, vedremo più avanti con quali soluzioni.

Nella tavola, i titoli più lunghi e descrittivi appaiono indipendenti da quelli di Tramezzino. Copio ad esempio i titoli dei primi due capitoli:

Come fu più lunga la vita nella prima età, e nel principio del mondo, che non è al presente, e si allegano le ragioni naturali, che manifestano la causa di questo, e che furono ancora nella statura e ne i membri maggiori di noi. Cap. I Carte 1.

L'opinione, la quale afferma, che gli anni della prima età fusseno minori che i nostri. Qual fu la città prima del mondo, che quei santi padri ebbero molti altri figlioli, oltre quelli che nomina la scrittura. Cap. II Carte 7.

Appare legittimo quindi l'orgoglio con cui Ziletti presentava nel 1556 la sua nuova pubblicazione, che si avvaleva della collaborazione di Lucio Mauro,<sup>18</sup> peccato che fosse destinata a restare let-

<sup>16</sup> Una tavola delle cose notabili appariva già nell'ed. spagnola di Giolito, ma questa non dipende da quella.

<sup>17</sup> A un primo confronto il testo sembra identico, ma sarebbero auspicabili più attente verifiche.

<sup>18</sup> Lucio Mauro non è altro che uno pseudonimo di Giovanni Tarcagnola, l'autore delle *Historie del mondo*, Venezia, Tramezzino, 1562 di cui Roseo scrisse la *Parte terza* e più avanti un ulteriore *Supplemento* (1581). Lo provano le affermazioni di Pirro Ligorio: «Lucio Fauno, el Mauro et il Palladio, che tutte tre sono nomi finti dal Tarcagnotta Gaetano» (Pirro Ligorio, *Antichità di Roma*, ASTO, ms. a.II.2, vol. 15, c. 132r). Ringrazio Gennaro Tallini per la segnalazione, a sua volta offerta da Carmelo Occhipinti, curatore del sito su Pirro Ligorio della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lucio Mauro (alias Lucio Fauno) era quindi un collega di Roseo nella bottega romana dei Tramezzino;

tera morta. Paradossalmente, infatti, proprio questa versione, la più completa e rispettosa della volontà dell'autore, non fu più ristampata e rimase isolata. In definitiva, da quanto ho potuto appurare, non fu Roseo ma Lucio Mauro il traduttore della *Quarta parte* di Mexía nell'unica traduzione integrale, che andrebbe studiata in dettaglio. La cosa più curiosa, comunque, è che in quel momento, tra il 1555 e il 1556, sul mercato librario italiano ci fossero in vendita due *Selve di varia lettione* completamente diverse, con due *Quarte parti* che non avevano nulla a che vedere tra loro.

Nel frattempo, in questo periodo, Roseo sta redigendo la sua nuova 'giunta'. Nel 1557 Tramezzino pubblica la nuova edizione con la *Quinta parte* di Roseo. I testimoni delle edizioni Tramezzino che ho potuto controllare mostrano però una situazione testuale in movimento, con mutamenti sensibili nell'arco di poco più di un anno, dall'inizio del 1557 all'autunno del 1558.

L'edizione Tramezzino del 1557 che, per quanto ne so, è testimoniata in Italia dall'unico esemplare della Biblioteca Comunale di Assisi (Fig. 9), è completamente diversa da quella del 1558, conservata in Italia da vari esemplari.

Riporto la descrizione di Edit16:

*I tre libri della selua di varia lettione...Tradotti nella lingua italiana per Mambrino Roseo da Fabriano. Et di nuouo aggiuntoui, oltre la quarta parte, due libri del medesimo traduttore, Venezia, Tramezzino 1557. [11], 77 [i.e. 348], 80 c.; 8°*

Quest'edizione si distingue da quella del 1558 a cominciare dal frontespizio; l'aspetto più interessante è però che, a differenza da quella del 1558, non ingloba ancora la quarta parte di Mexía-Ziletti. C'è inoltre un altro fatto nuovo: una diversa lettera dedicatoria firmata da Roseo, non più rivolta a Flaminio dell'Anguillara ma al Duca di Paliano.<sup>19</sup> In essa Roseo ricorda di essere il traduttore

---

negli anni Trenta e Quaranta entrambi erano coinvolti, con Pirro Ligorio, nell'ambiente di passioni antiquarie che ruotava attorno al mecenatismo Farnese. Lucio Mauro infatti firma *Le antichità de la città di Roma*, Venezia, Giordano Ziletti, 1556 (rist. 1558 e 1562), già pubblicata a nome di Fauno da Tramezzino nel 1548. Tra il 1556 e il 1566 il nome di Lucio Mauro ricorre anche in traduzioni di Antonio de Guevara e di López de Gómara per Valgrisi e per Ziletti.

<sup>19</sup> Chi fosse il Duca di Paliano all'altezza del 1556-1558 è piuttosto controverso. Nel conflitto che opponeva il Regno di Napoli (e la Spagna) alla Roma papale, il feudo di Paliano era stato confiscato a Marcantonio Colonna dal papa

dei primi tre libri e dichiara di aver composto altri «duo libri» sugli stessi argomenti, giudicando che sarebbe stato utile e dilettevole aggiungere all'opera di Mexía «altre notabili cose da lui taciute» (Fig. 10).

Eccellentissimo signore, veduto quanto i tre libri della *Selva di varia lezione* di Pietro Messia siviagliano, tradotti già da me nella nostra lingua italiana, sien stati utili e dilettevoli al mondo, *giudicando dover aggiungersegli gran profitto e non picciola dilettazone, se a'suoi libri si fossero unite le molte altre notabile cose da lui tacciute, io ho fatto duo libri nel medesimo soggetto*. E sapendo quanto vostra Eccellenza sia universale nel leggere e nell'intendere quel che a generoso prencipe si convenga, per esser questa una universale lettura, ho voluto che sotto il suo auspicio venga a luce, e dedicarghila con la servitù che per la nobiltà dell'animo suo le ho già gran tempo dedicato. [c.vo mio]

Qui viene pubblicata insomma per la prima volta la *Quinta parte* di Roseo (Fig. 11), per la quale in effetti Tramezzino ha ottenuto il privilegio nella primavera 1557 (15 febbraio del 1556 *more veneto*). Nella tavola dei capitoli troviamo quindi elencata una *Quarta parte*, costituita dai quattordici capitoli di Roseo già pubblicati, seguita dai *Due libri* della *Quinta parte*, dichiarata fin dal frontespizio originale di Roseo.<sup>20</sup> Quindi l'adattamento di Roseo completo di cinque parti esce da Tramezzino già nel 1557, non nel 1558 come appare in tutte le bibliografie che riprendono gli *Annali* di Alberto Tinto; ma questa versione, va ribadito, prescinde completamente dalla *Quarta parte* autentica di Pedro Mexía.

È la successiva edizione Tramezzino quella che raccoglie invece anche la *Quarta parte* di Mexía, impadronendosi – piratescamente? – della traduzione pubblicata da Ziletti nel 1556.

---

Paolo IV e concesso a suo nipote Giovanni Carafa. Forse la scelta di non sciogliere l'ambiguità è significativa. M. Colonna riprenderà il suo feudo solo nel 1559.

<sup>20</sup> L'indice della *Quinta parte* è riportato da Cherchi, *La selva*, p. 20. Non sappiamo fino a che punto il contenuto delle parti *Quarta* e *Quinta* di Roseo sia originale; data l'appropriazione noncurante di beni comuni che avviene solitamente nelle 'selve', consideriamole fino a nuovo ordine composte da Roseo sulla base del patrimonio collettivo delle poliantee. I sondaggi da me effettuati (i 'casi' di Aristótimo, Aretafila di Cirene, Brunechilde, la repubblica delle api) portano a una rosa di riferimenti condivisi di base umanistica (*Vite* di Plutarco, *Clariss mulieribus* di Boccaccio, *Discorsi* di Machiavelli, *Novelle* di Bandello) presenti in molte opere di consultazione.

*La selua di varia lettione di Pietro Messia sivigliano, colla giunta della quarta parte del medesimo auttore, tradotta in lingua italiana da m. Mambrino Roseo da Fabriano, et colla quinta parte, composta da esso traduttore, Venezia Tramezzino 1558. [12], 312, 411 [i.e. 141], [1], 80 c.; 8°*

Questa di Tramezzino, che aggiunge alle cinque parti dell'anno prima anche la *Quarta parte* di Mexía, risulta essere effettivamente l'edizione completa, che procede al montaggio di tutto ciò che era stato pubblicato in italiano fino a quel momento. Ha titolo e frontespizio diversi dall'anteriore (Fig. 12) e annuncia che il volume contiene la *Quarta parte* dell'autore, più la *Quinta parte* dichiaratamente di Roseo («composta da esso traduttore»). Anche la dedicatoria è diversa: pur essendo ancora rivolta al Duca di Paliano, questa volta è dovuta alla penna di Tramezzino e non di Roseo (Fig. 13). Il privilegio veneto per quindici anni per «la quarta parte della *Selva di varia lettione*, oltre i quattordici capitoli di detta parte sino ad hora stampati» risale all'8 agosto del 1558; d'altro canto, come si è detto, Tramezzino usufruiva per la quinta parte del privilegio precedentemente concesso 15 febbraio 1556 *m.v.*. Gli esemplari superstiti dell'edizione del 1558 sono relativamente numerosi.<sup>21</sup>

In definitiva, la *Quarta parte* del 1558 è prodotto di un disinvoltato assemblaggio: salda senza soluzione di continuità la traduzione di ventuno capitoli originali di Mexía (su ventidue: sacrifica il capitolo 21 su Castruccio Castracani) con i quattordici di Roseo e ammonta quindi a trentaquattro capitoli. Da questa traduzione italiana accresciuta deriverebbero le altre traduzioni europee, *in primis* la francese e da essa l'inglese e la fiamminga. Quella tedesca viene invece direttamente dallo spagnolo.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Ho visto l'esemplare della Bertoliana di Vicenza. Cfr. frontespizio e *colophon* dell'es. della Naz. di Firenze in Edit16. Gli esemplari della Biblioteca Universitaria di Göttingen e della Museumsgesellschaft di Zurich hanno frontespizio identico all'ed. 1558 «con la quarta parte del medesimo autore» e identica composizione tipografica, ma *colophon* del 1557. Riportano però il privilegio veneto per la quarta parte dell'8 agosto 1558 e non possono quindi essere stati stampati nel 1557; forse sono frutto di una fusione con l'ed. precedente.

<sup>22</sup> Vi furono almeno 30 edizioni in italiano, 31 in francese, 5 inglesi, 5 olandesi e 4 tedesche, cfr. Castro, *Introducción*, pp. 53 e 57-59. Alla luce delle nuove acquisizioni andrebbero controllati i contributi di F. Pues, *La Silva de varia lección de Pero Mexía*, «Les Lettres Romanes», 13 (1959), pp. 119-43 e le continuazioni *Les sources et la fortune de la Silva de Mexia*, *ibidem*, pp. 279-92; Claude Gruget et ses *Diverses leçon de Pierre Messie*, *ibidem*, pp.

A questo punto, a rendere ancora più esuberante la vicenda editoriale e ad accrescere la confusione dei bibliografi, entrano in campo due nuovi protagonisti, che si sovrappongono completamente all'iniziativa di Tramezzino: lo stampatore Niccolò Bevilacqua e il poligrafo Francesco Sansovino.<sup>23</sup>

La prima edizione della *Selva di varia lettione* nel rimaneggiamento di Sansovino è edita da Bevilacqua nel 1560 (non, come si è detto, da G. de' Cavalli nel 1564). Sansovino mutua, o meglio plagia, i primi tre libri tradotti da Roseo,<sup>24</sup> ma aggiunge due nuovi libri prescindendo radicalmente delle precedenti parti *Quarta* e *Quinta*.<sup>25</sup> Il frontespizio dichiara Sansovino autore di una revisione e di un ampliamento del testo (Fig. 14):

*Della selva di varia lettione di Pietro Messia parti cinque. Nelle quali sono vtili cose, dotti ammaestramenti, & varii discorsi appartenenti, così alle scienze, come alle historie de gli huomini & de gli animali. Ampliate, & di nuouo riuedute per Francesco Sansouino, Venezia, Niccolò Bevilacqua, 1560.*

È noto però (lo ha mostrato Paolo Cherchi) che Sansovino in realtà non scrisse nulla di suo pugno, ma plagìò tutto il contenuto delle sue parti *Quarta* e *Quinta* da altri compilatori. Tutta la *Quarta parte* viene infatti dai *Problemi naturali e morali* di Girolamo Garimberto (Venezia 1549) e tutta la *Quinta* proviene dalla *Aggiunta* di Girolamo Giglio alla seconda edizione dei *Costumi, usanze di tutte le genti* di Giovanni Boemo (Venezia 1558) (Fig.

---

371-83; *Du Verdier et Guyon, les deux imitateurs français de Mexia, ibidem*, 14 (1960), pp. 15-40.

<sup>23</sup> Francesco Sansovino, figlio di Jacopo, amico di Aretino e di Tiziano, scrittore, editore e tipografo, fu revisore editoriale di Gabriele Giolito. Come stampatore fu attivo con altri «compagni» proprio dal 1560 al 1577. Cfr. E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino, imprenditore libraio e letterato*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 1994. Anche C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1988.

<sup>24</sup> Cherchi, *La selva*, pp. 20-25 mostra come i primi tre libri siano plagati da Roseo «con qualche tenue ritocco»; riporta ad es. il cap. I, 3 sul segno della croce.

<sup>25</sup> La dedica è a Camillo Trevisano. Sansovino mutua dall'edizione di Zilletti-Mauro (1556) la traduzione del *Proemio* di Mexia assente nelle edizioni Tramezzino, con qualche abbreviazione e senza nominarne l'autore. Ne accolse, adattandola, anche la tavola dei capitoli.

15).<sup>26</sup> Quella di Sansovino-Bevilacqua pare insomma un'intromissione commerciale che sottrae a Tramezzino i diritti ottenuti con i privilegi ventennali della *Silva* (1544 e 1554-1558). Esiste anche un'altra edizione di Sansovino adespota (Pedro Mexía non è mai nominato) con titolo e frontespizio con la marca editoriale di Sansovino (la luna crescente) (Fig. 16). Forse non autorizzata, appare ricomposta riga per riga sulla precedente (dedica di Sansovino a A. Cornovi Dalla Vecchia):

*Della selua di varia lettione parti cinque nelle quali si contengono ammaestramenti dottissimi, et varij et diuersi discorsi cosi appartenenti alle scientie, come alle historie de gli huomini et degli animali. Di nuouo ristampate et corrette, Venezia, Sansovino. [12], 438 c.; 8°*

È curioso ciò che avverrà della *Selva* da questo momento: durante la seconda metà del XVI secolo tutte le ristampe di Mexía in Italia saranno ristampe della *Selva* di Sansovino. In questo modo la traduzione italiana dell'autentica *Quarta parte* di Mexía, presente nell'edizione Ziletti 1556 e nell'edizione 'farcita' di Tramezzino 1558, viene accantonata e s'inabissa per più di cinquant'anni; Tramezzino, che ne aveva ottenuto i privilegi, non la ristampò, evidentemente travolto dal successo della versione sansoviniana. L'assetto del libro del 1558 riemergerà solo nel 1611, come si vedrà. Appare però sorprendente la sproporzione tra l'esagerata fortuna di Sansovino e lo scarso risalto dell'autentica *Quarta parte* di Mexía, presente in italiano solo in una fugace apparizione a metà del secolo. Oltre all'iniziatore Roseo, i veri protagonisti della vicenda, più discreti dietro il chiassoso ripetersi delle dichiarazioni dei frontespizi, erano stati invece Lucio Mauro e Giordano Ziletti, ma furono dimenticati. Andrebbe quindi attribuito a loro il merito della traduzione della *Quarta parte* di Mexía che passò in Europa.

A quest'altezza, la tradizione si era dunque divisa nettamente in due rami. Mentre all'estero si diffondeva la *Selva* nell'assetto Ro-

<sup>26</sup> Cherchi, *Polimatia*, p. 216 e *La selva*, pp. 22-23. Il supplemento di Giglio è un trattato geografico sulle Indie Occidentali che non compariva nella *princeps* dei *Costumi* di Giovanni Boemo, Tramezzino 1542 (ho visto l'esemplare della Civica di Verona), ma venne aggiunto più tardi nell'ed. del 1558, presente in Edit16 e on-line in Google Books. Sansovino si appropriò dei contenuti dalla c. 139 «Della grandezza delle Indie» fino alla fine del volume; ma con titoli dei capitoli meno stringati.



seo-Tramezzino, in Italia crebbe il ramo sansoviniano, che si fortificò con altre annessioni e filiazioni.

Nel 1559 al coro si era aggiunta un'altra voce: *La Nuoua selua di varia lettione di Gaudentio Merula, diuisa in cinque libri*, Venezia, Gio. Andrea Valvassori, 1559. Non era un rifacimento della *Silva* di Mexía, con cui non aveva nulla a che fare. Si trattava invece di un titolo dato dallo scaltro editore alla traduzione del *Memorabilium liber* (1550) di Gaudenzio Merula, per far concorrenza al libro di Mexía.<sup>27</sup>

Più avanti, quando l'edizione di Sansovino fu ristampata nel più prestigioso formato in quarto, il frontespizio annunciava già una *Seconda Selva*:

*Selua di varia lettione di Pietro Messia spagnuolo, da lui diuisa in tre parti. Alle quali s'è aggiunta la quarta di Francesco Sansouino; nuouamente riuadata, & riformata con le postille in margine. Dopo questa haueranno in breue i lettori vna seconda Selua non piu data in luce*, Venezia, Giorgio de' Caualli 1564. [16], 380 p.; 4°

L'occasione dell'edizione de' Cavalli fu forse offerta quindi dall'imminente uscita della *Seconda Selva* di Girolamo Giglio (Fig. 17); ad essa Cherchi attribuisce il valore di prima vera imitazione della *Silva* per il sistematico disordine in cui il contenuto storico-erudito è proposto, cogliendo la natura del modello spagnolo:

Girolamo Giglio, *Nuoua seconda selua di varia lettione che segue Pietro Messia; nella quale sono gloriosi fatti, & detti degni di cognitione; tratti con brauita dalli piu nobili, et eccellenti autori, antichi, et moderni; a commune vtilita di quelli, che desiderano con gli altrui essemplij imparare, et essere ammaestrati. Nuouamente posta in luce, et con somma diligenza corretta*, Venezia, Camillo & Francesco Franceschini, 1565. [12], 207 p.; 4°

Si tratta di un brillante episodio, che costituisce un filo facilmente isolabile dall'intrico della matassa. Girolamo Giglio (stampatore affermato ma scrittore di cui si sa ben poco) si inserisce infatti nella serie di riprese della *Selva* pubblicando nel 1565 il suo libro presso i fratelli Franceschini, anch'esso nel più nobile formato in quarto. Il titolo non poteva essere quello già sfruttato dal

<sup>27</sup> Cherchi, *Le selve*, p. 25 osserva che ha una struttura più ordinata di quanto ci si potrebbe aspettare da una 'selva'. Quanto sostenuto da A. Palau y Dulcet, *Manuel del librero hispano-americano*, editore Barcelona 1948-1977, IX, p. 174, appare superato.

Valvassori per la traduzione di Gaudenzio Merula e divenne quindi *Nuoua seconda selva di varia lettione*, libro che appare del tutto originale, se per originale si può intendere un compendio personalizzato di poliantee.<sup>28</sup>

Durante gli ultimi anni del secolo continuano le riedizioni sansoviniane riprese da moltissimi editori, come Rampazzetto, Girolamo Polo e soprattutto i Griffio, senza sostanziali variazioni fino alle soglie del Seicento (Piero Ricciardi 1600). Per una effettiva novità bisogna attendere il 1611, quando lo stampatore veneziano Andrea Baba (l'editore del *Chisciotte*) per la prima volta dopo cinquant'anni, ristampa l'edizione completa di Tramezzino 1558, con l'aggiunta della *Quarta parte* di Mexía come fosse «nuovamente ritrovata» (Fig. 18).

*La selua di uaria lettione / di Pietro Messia Siuigliano, coll'aggiunta della quarta parte del medesimo autore, nuouamente ritrouata, e tradotta in lingua italiana da M. Mambrino Roseo da Fabriano, Venezia, Andrea Baba, 1611. [12], 487 c.; 8°*

La tavola della *Parte quarta* (c. a9) non annuncia il capitolo «Della vita di Mahometto...» con cui esordiva l'edizione di Sansovino, ma comprende i capitoli di Mexía: «Del principio e origine dell'uso degli anelli...», fino capitolo «Della historia dei venti...» (manca, come in Tramezzino, il cap. 21 su Castruccio Castracani); da qui si passa senza soluzione di continuità a quelli scritti da Roseo: «Tre dubbi notabili che non seppero mai risolvere i Filosofi antichi...», a cui si aggiunge le sua *Parte quinta*. Si tratta di un'edizione povera, ricalcata su quella tramezziniana, che meriterebbe scarsa attenzione se non fosse un caso più unico che raro nella sequenza delle ristampe. Vi torna alla luce insomma l'autentica *Quarta parte* di Mexía, presente in traduzione italiana nelle edizioni degli anni cinquanta di Ziletti e Tramezzino e poi abbandonata. L'evento non passerà inosservato, perché d'ora in poi questa *Parte quarta* non mancherà più nella *Selva rinnovata* che, a partire dall'edizione successiva, diverrà una vera e propria *summa*, una 'selva delle selve'.

Nel 1615-1616 si giunge infatti all'importante edizione accresciuta stampata a Venezia da Ambrosio e Bartolomeo Dei, in cinque volumi in quarto (Fig. 19):

<sup>28</sup> L. L. Westwater, *La nuova seconda selva of Girolamo Giglio, A case of riscrittura in Mid-Sixteenth -Century Venice*, in Cerchi, *Ricerche*, pp. 43-51.

*Selua rinouata di varia lettione di Pietro Messia ill.re cauallier di Siuiglia. Di Mambrin Roseo. [Di] Francesco Sansouino. Diuisa in cinque parti: doue si leggono historie particolari antiche, & moderne dal principio del mondo sino a' tempi nostri. Con l'aggiunta delli Raggionamenti filosofici in dialogo dell'istesso autore curiosissimi. Con la nuoua Seconda selua, opera accresciuta da Bartolomeo Dionigi da Fano.* Venezia, Ambrosio e Bartolomeo Dei, 5 pt.: [32], 357, [3]; [16], 214; [12], 186, [2]; [8], 112; [24], 277, [3] p. ill.; 4°

L'edizione, un'impresa editoriale ragguardevole di cui andrebbe studiato anche l'apparato iconografico, perché le vignette sembrano provenire (non è un caso?) dalle edizioni di Marcolini dei *Mondi* e dei *Marmi* del Doni (Fig. 20), si compone di cinque parti, ognuna col suo frontespizio.

1. Le prime tre parti della *Silva* di Mexía nella traduzione di Roseo
2. *Parte quarta aggiunta da Mambrin Roseo da Fabriano*
3. *Parte quinta aggiunta da Francesco Sansovino*
4. *Nuova seconda selva* di Giglio
5. *Ragionamenti* di Mexía<sup>29</sup>

Ma un particolare appare piuttosto sconcertante: a un esame appena un po' approfondito, le partizioni ai punti 2 e 3 si rivelano scambiate: dove il frontespizio recita *Parte quarta aggiunta da Mambrin Roseo da Fabriano* (Fig. 21), troviamo assemblate le parti *Quinta* e *Quarta* di Sansovino, cioè i capitoli tratti da Giglio e Garimberto in ordine rovesciato rispetto al 1560; a questa nuova composizione Bartolomeo Dionigi da Fano aggiunse alcuni capitoli di Giglio che Sansovino non aveva sfruttato. E dove il frontespizio recita *Parte quinta aggiunta da Francesco Sansovino* (Fig. 22), il libro contiene invece la *Quarta parte* di Mexía nella traduzione di Lucio Mauro 1556, con le aggiunte e la *Quinta parte* di Roseo, cioè in sostanza comprende i contenuti dell'edizione Tramezzino 1558. Con quest'inversione si crea insomma una confusione irrimediabile delle attribuzioni, probabilmente insignificante per il lettore coevo, ma che per noi oggi costituisce un labirinto in

<sup>29</sup> Con questo nome s'intende la seconda ed. della trad. it. dei *Coloquios y diálogos* di P. Mexía (Sevilla, Dominico de Robertis 1547). Los *Coloquios* furono tradotti da Ulloa, Plinio Pietrasanta 1557 (ma Marcolini: cfr. Rhodes, *Silent Printers*, p. 175). La riedizione chiamata *Ragionamenti* ebbe nel 1565 due edd.: Venetia [Andrea Muschio]: appresso Andrea Reuenoldo, 1565 e Venetia [Luigi Giglio]: appresso Camillo, & Francesco Franceschini fratelli, 1565.

cui è difficile raccapezzarsi. Solo una ricostruzione critica dell'intera tradizione potrà chiarire ogni dettaglio.<sup>30</sup>

Inoltre, alla fine della *Nuova seconda selva* di Giglio, Bartolomeo Dionigi aggiunge alcuni capitoli nuovi (dal 29 in poi) la cui provenienza è stata chiarita da Cherchi: si tratta del *Serraglio degli stupori del mondo* di Tommaso Garzoni.<sup>31</sup>

L'intera raccolta sarà riedita nel 1626 a Venezia da Ghirardo Imberti, ricalcando la precedente con una composizione tipografica più stretta e l'ordine invertito delle ultime due parti, utilizzando in parte le stesse vignette e pubblicando un'accresciuta *Tavola delle cose notabili*. Sarà ristampata nel 1638.<sup>32</sup>

Più avanti la *Selva* continua a proliferare. L'edizione veneziana rinnovata di Nicoló Pezzana del 1658 in due parti agglomera la *Nuova terza selva* di Girolamo Brusoni; e qui la *Nuova seconda selva* di Giglio prenderà il nome di *Sesta* e *Settima parte*. Una ristampa uscirà nel 1670 (Fig. 23). La successiva edizione di Iseppo Prodociamo del 1682 sarà in tre parti, assorbendo anche *Il Compendio de successi dell'armi della monarchia di Francia* di Teodoro Tesseri (Fig. 24).

Queste edizioni continueranno ad alimentare la confusione, attribuendo a Mexía-Roseo quello che era di Sansovino e viceversa. Uno stravolgimento di cui forse nemmeno gli stampatori ebbero piena coscienza, che rappresenta una fonte di equivoci per qualsiasi ricerca, rendendo del tutto incerti i riferimenti degli studiosi.

Riassumendo: l'assetto più completo delle edizioni Tramezzino-Roseo prima dell'intervento di Sansovino è quello del 1558. In realtà Roseo è certamente il traduttore delle prime tre parti. Sulla sua originalità nelle continuazioni – la *Parte quarta* (i quattordici capitoli) e *Quinta* (i *Duo libri*), come si è detto, bisognerebbe indagare. Inoltre si deve concedere a Lucio Mauro un posto di riguardo come traduttore della *Quarta parte* di Mexía. Sansovino compare invece come uno spregiudicato rimescolatore di carte. La tabella in appendice (pp. 304-306) offre uno sguardo d'insieme.

Si pone ora la questione della qualità e del metodo della traduzione di Roseo. Innanzitutto, da un primo confronto effettuato, si

<sup>30</sup> Oltre alle rassettature linguistiche e ortografiche, vi sono errori di numerazione e capitoli omessi o inseriti in diverso ordine.

<sup>31</sup> Cherchi, *La selva*, pp. 34-35.

<sup>32</sup> L'ed. del 1626 è descritta da Cherchi, *ibidem*. Ho visto l'ed. del 1638 alla Bertoliana di Vicenza.

può dedurre che quasi certamente Roseo tradusse i primi tre libri della *Selva* dalla *princeps* di De Robertis, ma inserì alla fine senza soluzione di continuità i dieci nuovi capitoli dell'edizione di Cromberger. In apparenza, proprio la presenza di questi capitoli (dal cap. 25 della III parte) farebbe pensare che il testo base fosse quello di Cromberger; ma a un esame più attento emerge che il testo maneggiato da Roseo era la prima edizione di De Robertis.<sup>33</sup> Probabilmente completò il suo testo con i capitoli di Cromberger rivedendolo a posteriori. Bisogna sottolineare che prendendo come testo base le edizioni del 1540, Roseo e Tramezzino, nelle edizioni successive, non tennero in alcun conto le revisioni apportate da Mexía nell'edizione di Valladolid 1550-51. La traduzione italiana rimase invariata, passando attraverso la data del 1550 senza subire alcun mutamento. Tutta l'operazione fu compiuta in modo assolutamente poco rispettoso della volontà dell'autore, che si era premurato di dare al libro il suo assetto definitivo.

Roseo omette i due paratesti fondamentali, il *Proemio* di Mexía e la *Carta del Autor al lector* conclusiva, presente nell'edizione di Cromberger. Sono indiscutibilmente testi di primaria importanza, in cui la voce dell'autore emergeva in modo significativo.

Nella tavola dei capitoli i titoli sono molto abbreviati, ridotti a metà. Se si esamina la distribuzione del testo, risulta evidente che la traduzione accorpa molti capitoli. Il cambiamento pare sistematico: ogni volta che nella versione spagnola due capitoli successivi trattano lo stesso argomento, Roseo li riunisce, creando una sfasatura nella numerazione corrispondente.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Le divergenze tra le due ed. del 1540, segnalate in entrambi gli editori moderni, Castro e Lerner, sono studiate in dettaglio da I. Lerner, *Acerca del texto de la primera edición de la Silva de Pedro Mexía*, in *Actas del Séptimo congreso de la asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma 1982, pp. 677-84. Fornisco di seguito qualche prova di concordanza tra Roseo e De Robertis, a partire dalle note di commento nella ed. di Lerner: 1) Lerner p. 331, n. 35: «Dándole a entender que ya los pontífices entendían más en ser ricos que sanctos» De Robertis, *om.* Cromberger, «dandogli a intendere che i pontefici erano intenti più a divenire ricchi che santi» Roseo; 2) Lerner p. 397, n. 24: «como esperaba contrarios» De Robertis, «como eran contrarios» Cromberger, «(come sperava) contrari» Roseo; 3) Lerner p. 582, n. 14: «Libia su mujer» De Robertis, «Octava su hermana» Cromberger, «Livia» Roseo.

<sup>34</sup> La numerazione dei capitoli si basa sulle edizioni del 1540, che avevano entrambe una sequenza disordinata. Mexía riuscirà a regolarizzarla solo nell'edizione del 1550. Per es. nella *Prima parte*, i capp. 10-11, accomunati dal tema delle amazzoni, sono ridotti da Roseo a un unico capitolo; lo stesso av-

Per scendere più nel dettaglio sarebbe necessario più tempo; basti qualche sondaggio. Mexía si mostra competente e aggiornato su fatti di storia d'Italia, anche in ragione della sua dipendenza da miscellanee italiane. Ci si potrebbe aspettare che Roseo commentasse e ampliasse questi segmenti, invece vi si notano addirittura alcune omissioni. Per es. il capitolo su Ludovico Sforza (Lerner II, 37; De Robertis II, 36) mostra una traduzione praticamente letterale (Roseo II, 33). Un altro chiaro esempio è il passo in cui Mexía loda le grandi biblioteche dei moderni, soprattutto quelle di Roma, Firenze, Venezia e quella sivigliana di Fernando Colón (Lerner cap. III, 3, p. 554): la traduzione è deludente poiché tralascia completamente il passaggio.<sup>35</sup> Riguardo all'origine dei bandi dei guelfi e ghibellini (Lerner II, 45), Roseo elimina la frase introduttiva di Mexía che valeva a destare l'interesse del pubblico spagnolo e risultava ridondante per l'italiano, ma toglie anche la parte finale in cui Mexía citava e commentava le opinioni di molti *auctores*. L'impressione è che l'omissione si debba alla volontà di contenere il capitolo conclusivo della *Seconda parte* nello spazio disponibile, entro il *verso* della carta, in modo da collocare il frontespizio della *Parte terza* sul *recto* della carta successiva. Se la prima espunzione è motivata, la seconda è assolutamente indebita e attribuibile a esigenze esterne al testo. Non pare insomma che si configurino scelte di gusto o di autocensura, forse piuttosto esigenze di *brevitas* o ad-

---

viene per i capp. 14-15, sulla storia dell'impero turco; ai capp. 30-31 su Roma e le invasioni barbariche; ai capp. 40-41 sulle somiglianze tra gemelli e tra padri e figli; e ai capp. 43-44 sulle sette età dell'uomo. Il risultato è che se nelle edd. del '40 avevamo 45 capp. (corretti in 46 nell'ed. del 50), nella trad. di Roseo i capp. sono solo 41 e tali restano in tutte le edd. Tramezzino fino al 1558. Qualcosa di analogo avviene nella *Seconda parte* e nella *Terza*. Nella *Seconda parte* i capp. da 45 si riducono a 39; nella *Terza*, invece, da 32 passano a 33, ma solo perché la numerazione era così zeppa di errori e omissioni nell'originale che anche accorpando si raggiunge un numero superiore: esempi di accorpamento nella *Seconda parte*: capp. 4-5 sull'ordine dei Templari; 38-39 sulle proprietà segrete delle cose e l'influenza dei pianeti; nella *Terza parte* capp. 18-19 su astronomia e sfera terrestre. Cherchi giudica l'opera di Roseo più un adattamento che una traduzione: cfr. *La selva*, pp. 19-20.

<sup>35</sup> Inoltre, poiché in questo punto l'ed. De Robertis e quella Cromberger differivano (il riferimento a Colón è aggiunto nella seconda) non permette di discernere la filiazione.

dirittura decisioni guidate dal caso: lo spazio tipografico a disposizione, la fretta e la stanchezza del momento.<sup>36</sup>

Infine, Roseo espunge o neutralizza proprio gli interventi più personali di Mexía, i punti in cui la sua voce irrompe nel testo senza infingimenti, con un tono simile a quello che più tardi adotterà Mateo Alemán. Un esempio indicativo è il passo che annuncia e inizia il cap. I, 32:

EN QUE SE CONTIENEN MUCHOS LOORES Y EXCELENCIAS DEL TRABAJO Y LOS BIENES QUE SE SIGUEN DÉL. Y TAMBIÉN LOS DAÑOS Y MALES QUE CAUSA LA OCIOSIDAD. ES NOTABLE CAPITULO Y MORAL Y PROVECHOSO / Parésceme que veo el lector espantado y enojado de ver el título deste capitulo, viendo que quiero yo alabar el trabajo, siendo la cosa más huida y aborrecida de todos los hombres [...] Présese, pues, paciencia, que determinado estoy de hacerlo y detenerme un poco en esto más de lo que suelo en los otros propósitos. Véase lo que dijere, que por ventura no les pesará del trabajo que tomaren (ed. Lerner p. 224).

Il taglio (Roseo I, 29) elimina proprio l'immagine dell'autore implicito, il ritratto di operosa guida morale che Mexía ostenta di sé.<sup>37</sup> In altri casi invece tra le voci dell'autore e del traduttore si percepisce una strana sovrapposizione che crea ambiguità e slittamenti, laddove il testo italiano, facendo propri gli accenti più personali con cui l'autore si affaccia direttamente sulla scena, se ne appropria però con indifferenza, senza prenderne le distanze, come se non se ne desse per inteso. Per es. il *Proemio* di Mexía, così autentico e vibrante nella voce dell'autore, quando compare adespoto nell'edizione di Sansovino, viene da noi percepito come bivoco, come se vi allignasse una dialogicità della parola simile al discorso indiretto libero.<sup>38</sup> Ma lungi dal manifestare una padronanza del tra-

<sup>36</sup> Solo a posteriori agirà la censura sulla donna papessa (cap. 9) in alcuni degli esemplari che ho maneggiato. Sono utili le osservazioni di L. Borsetto *Scrittura, riscrittura, tipografia: l'«ufficio di tradurre» di Lodovico Dolce dentro e fuori la stamperia Giolittiana*, in Id., *Il furto di Prometeo*, pp. 257-76; e Id., *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in Gigliucci, *Furto e plagio*, pp. 69ss.

<sup>37</sup> Lerner parla a questo proposito di «personalización», cfr. *Prólogo* alla sua ed. p. 17.

<sup>38</sup> Non è chiaro chi sia l'emittente di espressioni come «perciò nominai questo libro *Selva*», o «il primo a scrivere in lingua castigliana» (c. 3v). Questi effetti, passibili di essere analizzati nell'ambito metodologico della fenomenologia della citazione (Mortara Garavelli) e della polifonia del racconto (Segre, Bakhtin), forse non creavano interferenze ai lettori coevi.

duttore sul discorso dell'autore, fa pensare a una specie di presenza 'debole' delle due voci sulla scena, che rende quasi irrilevante la determinazione della paternità artistica. Evidentemente la tolleranza del lettore nei confronti delle sconnessioni della voce narrante doveva essere alta: il gioco di voci non disturbava, non era sentito come abuso o dissonanza, forse non si coglieva nemmeno.

In generale nella traduzione, sebbene nel titolo si citi l'autore – cosa che, come si è visto, non era sempre ovvia – la voce sobria, seria e rassicurante di Mexía è spesso ignorata. La voce di Roseo invece si sente fortemente, innanzitutto nelle lettere di dedica.<sup>39</sup> Che una dedica sia firmata da Roseo e non dall'editore è fatto rilevante. Nei romanzi cavallereschi il traduttore non era quasi mai nominato e il *topos* della falsa traduzione permetteva di eliminare perfino la menzione degli autori: avevamo solo un libro «nuovamente ritrovato» redatto da un «savio» cronista. Nell'*Amadís* italiano non si fa il nome dell'autore spagnolo Montalvo e il nome di Roseo compare solo incidentalmente. Si potrebbe addirittura concludere che in Italia il *topos* del manoscritto ritrovato sancisca l'evanescenza dell'autore in modo ancor più radicale che in Spagna. Non si trattava di plagio, nemmeno di anonimato, ma di qualcosa di meno, una semplice neutralizzazione dell'istanza autoriale: a nessuno in Italia interessava distinguere tra gli *Amadis* di Montalvo, di Feliciano de Silva o di Pedro de Luján. Al contrario appare notevole come nella *Selva* la voce di Roseo sia presente, a cominciare dalla dedica. È come se il traduttore si facesse avanti come intermediario, senza farsi da parte, come fa del resto quando si arroga il diritto di tagliare o di aggiungere le sue nuove 'parti'. In questa fase aurorale e incerta, in cui le traduzioni tra lingue volgari stanno affrontando il primo stadio 'industriale', non è ancora affermata la sensibilità che considera l'autore depositario di diritti sul testo e il traduttore come figura di servizio trasparente.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> La dedicatoria a Flaminio dell'Anguillara riprodotta in tutte le edizioni Tramezzino fino al 1555; e quella al duca di Paliano del 1557, poi sostituita da quella di Tramezzino.

<sup>40</sup> Su questi aspetti sono illuminanti le considerazioni di M. Pozzi, *Dall'imitazione al furto*, su imitazione degli antichi e traduzione; e quelle su classicismo e diritto al plagio di A. Quondam, *Note su imitazione e plagio nel Classicismo*, in Cherchi (a cura di), *Sondaggi*, pp. 10-26; parente stretto di *Note su imitazione furto e plagio nel Classicismo*, in Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio*, pp. 373-400.



In ogni modo *La selva di varia lettione* accomuna Mexía e Roseo in uno sforzo di divulgazione che li vede entrambi in prima linea. La trasformazione dal latino allo spagnolo di Mexía, e la trasformazione dallo spagnolo all'italiano di Roseo, si trovano sulla stessa lunghezza d'onda. Si può finire dando voce a Roseo, che nella prima lettera di dedica da lui firmata, quella del *Marco Aurelio* di Guevara (1542), rivendica la dignità del mestiere di traduttore:

Et se veggiamo che gli antichi si sono affaticati non solo in tradur libri, ma altri in ritrouare carta, altri la stampa per giovare a tutti, perche con simili tradottioni non douiamo cercare di giouare noi a molti? Et che notitia hauremmo hauuta noi latini delle opere di Aristotile, di Platone? [...] Et che notitia della Scrittura vecchia sarebbe stata a noi Christiani [...] se il diuino Girolamo, et tanti altri illuminati ingegni non ci ci l'hauesseno tradotta? Dunque biasmeremo noi questi che tanto lume con trai tradottioni ci hanno dato, lapidandogli di opra si buona? [Quindi prosegue:] La presente opera non meno di dolcezza che di vtilita, di idioma Spagnuolo nel nostro volgare materno ho tradotta, non per chi di quella lingua sono intendenti [...], ma per Italiani che in essa non sono introdotti, accio essi anchora possino la vtilità di tanta degna opera gustare, et le profonde sentenze di tanto Philosopho nel cuore sculpirsi.

Una riflessione conclusiva. In questo groviglio di edizioni, il testo, transitando dalla tradizione classica alla divulgazione moderna, dalla filologia umanistica alle poliantee, da una lingua all'altra, da un genere a un altro, da un formato a un altro, dall'attribuzione ad un autore a un altro, da un pubblico a un altro, passa sempre e comunque attraverso l'officina tipografica. È questo il prisma di Proteo, dove ogni passaggio (ogni nuova edizione) produce la «rifrazione dei discorsi», il moltiplicarsi e il diramarsi del senso in una specie di gioco di prestigio, che frantuma e diffonde l'identità di chi li ha prodotti per primo.<sup>41</sup> Soprattutto a Ve-

<sup>41</sup> Così si esprime Borsetto, *Il furto di Prometeo*, pp. 10-12. Cfr. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere*. Inoltre P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Il Mulino, Bologna 1991; R. Bragantini, *Poligrafi e umanisti volgari*, in *Storia della letteratura italiana*, Salerno, Roma 1996, IV, pp. 681-754. Fondamentali gli studi di A. Quondam, *Mercanzia d'onore. Mercanzia d'utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in A. Petrucci (a cura di), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Laterza, Bari 1977; Id., *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana, II Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 555-686. L'orizzonte fu delineato da C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.

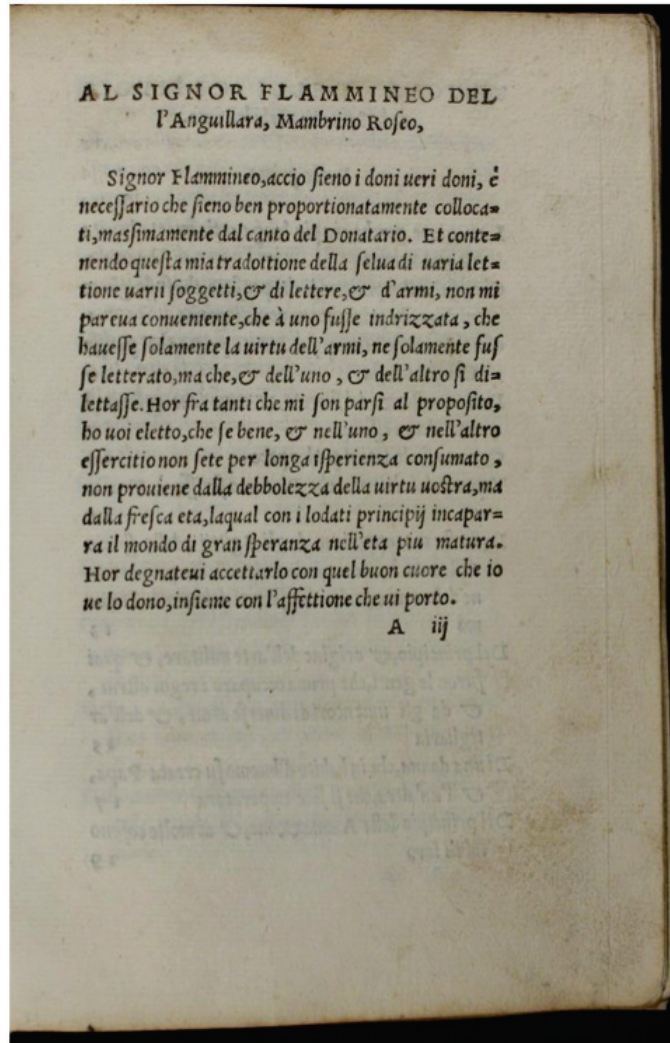
nezia è affascinante la velocità con cui il materiale più antico viene continuamente digerito e rimesso in circolazione, rammodernato e valorizzato, traducendo, adattando, rimaneggiando, trasformando. Insomma testi scritti qualche decennio prima continuano a mutare passando attraverso un laboratorio che li diffrange, da uno ne produce molti, così modificati da sembrare nuovi. Ciò che conta è la rielaborazione, la circolazione, la riproduzione, la diffusione, il consumo di un prodotto variato e riprodotto all'infinito. Il prisma di Proteo è la tipografia, dove protei (così li definisce Paolo Cherchi, per es. in *Polimatía* p. 76) sono anche i letterati che scrivono spulciando poliantee, che plagiano intere porzioni di testi trasferendoli dall'uno all'altro, trasformandone il senso nei contesti successivi di ri-uso. L'esplorazione compiuta vorrei che costituisse allora un tassello di conoscenza di quel rompicapo infinito di editori, librai, tipografi, traduttori e poligrafi attivi nella Venezia del Cinquecento, dove la presenza della letteratura spagnola occupa un posto in primo piano.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Ringrazio le biblioteche che mi hanno aiutato in questa ricerca: la Biblioteca Internazionale La Vigna di Vicenza, la Biblioteca del Seminario vescovile di Concordia (PN), la Biblioteca Labronica di Livorno, la Biblioteca Civica di Padova, la Biblioteca del Centro di Documentazione Francescana di Assisi, la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, la Biblioteca Civica di Verona, la Capitolare di Verona, la Biblioteca di Scienze Umane dell'Università di Cagliari, la Biblioteca Universitaria di Göttingen e della Museumsgesellschaft di Zürich. Un ringraziamento particolare alla dott.ssa Laura Sbicego della Bertoliana di Vicenza.



Fig. 1 *La selua di varia lettione*, Michele Tramezzino 1549.  
Su concessione della Biblioteca Internazionale "La Vigna" di Vicenza.

Fig. 2 *La selua di varia lettione*, Michele Tramezzino 1549.

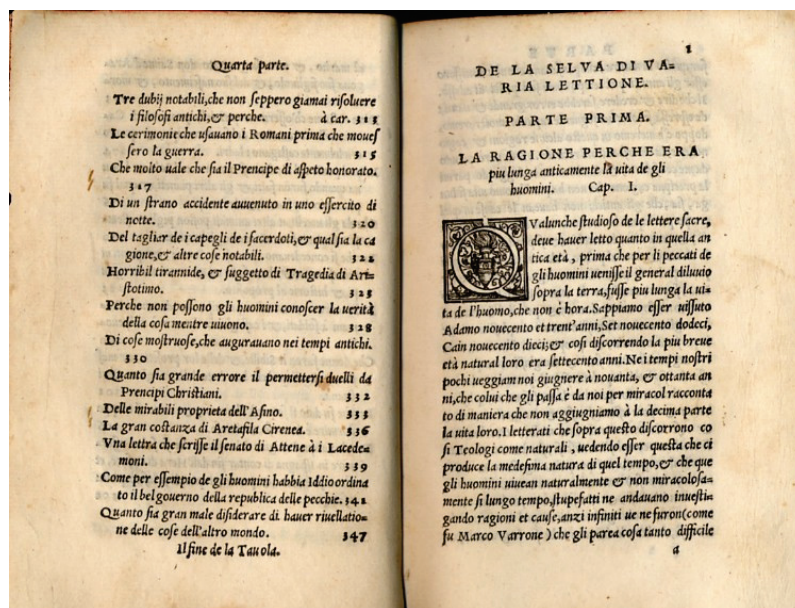
Dedica di Roseo a Anguillara.

Su concessione della Biblioteca Internazionale "La Vigna" di Vicenza.



Fig. 3 *La selua di varia lettione*, Michele Tramezzino 1555.  
Su concessione della Biblioteca del Seminario Diocesano di Pordenone.



Fig. 4 *La selua di varia lettione*, Michele Tramezzino 1555.

Tav. della IV parte di Roseo.

Su concessione della Biblioteca del Seminario Diocesano di Pordenone.



Fig. 5 *Selua di varia lettione*, Giordano Ziletti 1556.  
Su concessione della Biblioteca Civica di Padova.

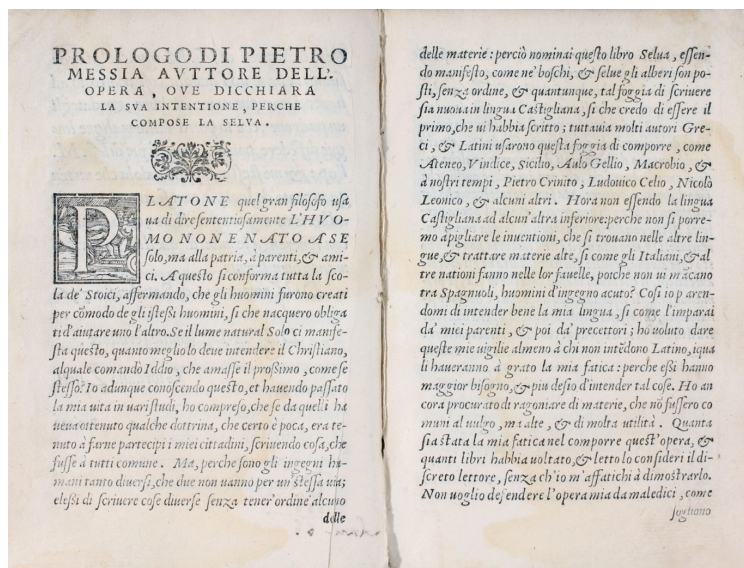


Fig. 6 *Selua di varia lettione*, Giordano Ziletti 1556. Prologo di Mexia. Su concessione della Biblioteca Civica di Padova.

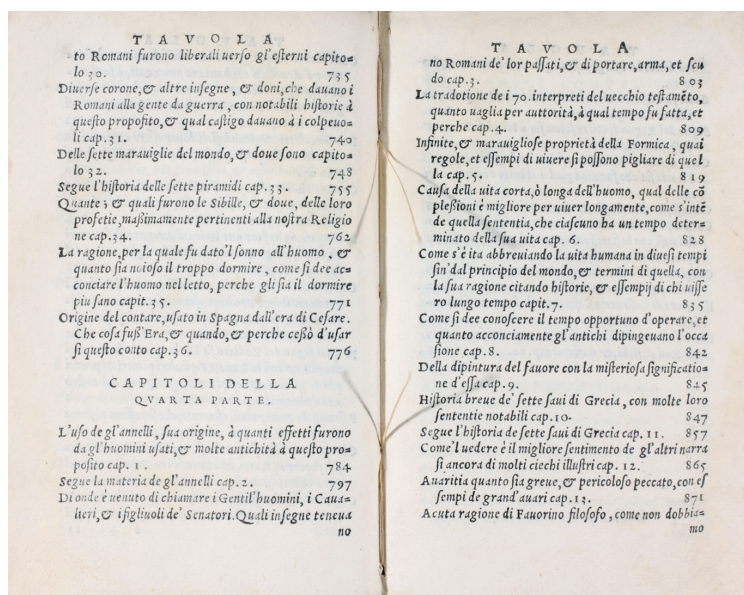


Fig. 7 *Selua di varia lettione*, Giordano Ziletti 1556. Tav. della IV parte trad. Mauro. Su concessione della Biblioteca Civica di Padova.



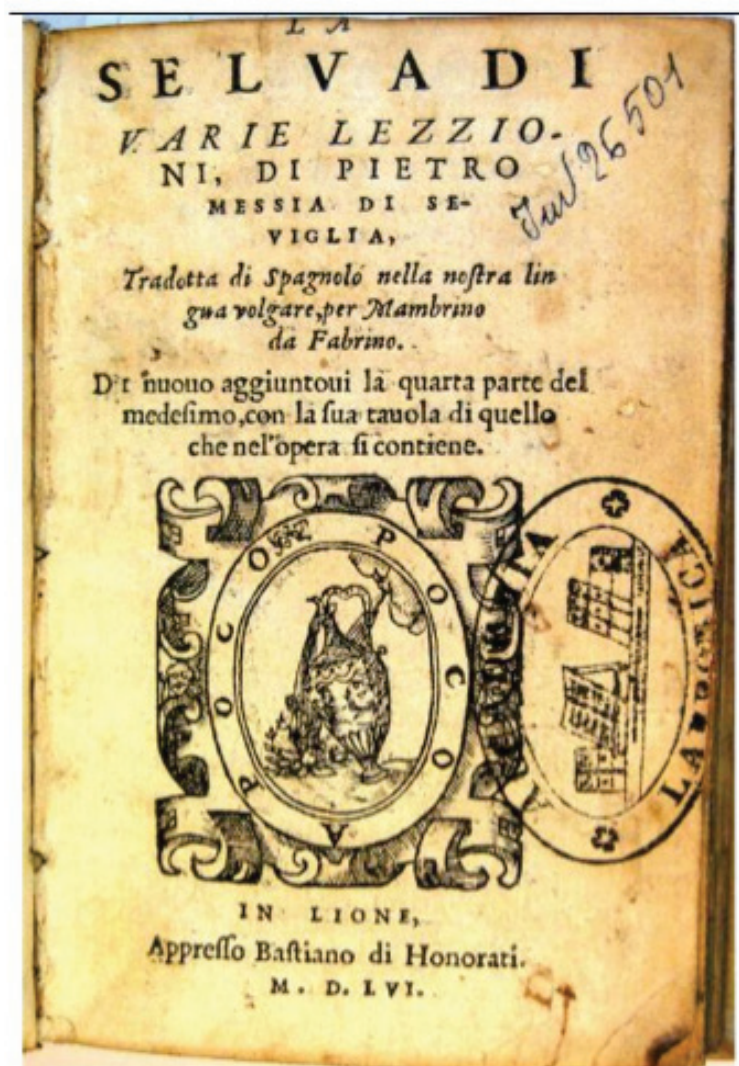


Fig. 8 *La selva di varie lezioni*, Lione, B. Honorati, 1556.  
Su concessione della Biblioteca Labronica di Livorno.



Fig. 9 *I tre libri della selua di varia lettione*, Michele Tramezzino 1557.  
 Su concessione della Biblioteca del Centro di Documentazione Franciscana di Assisi.



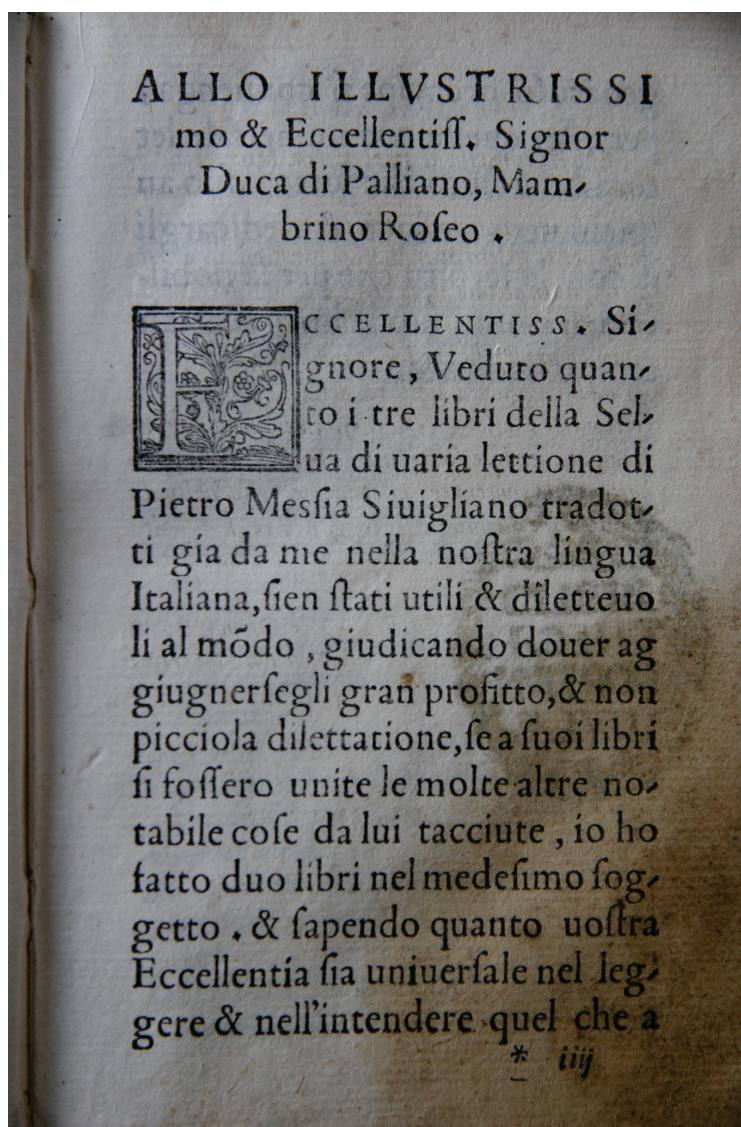
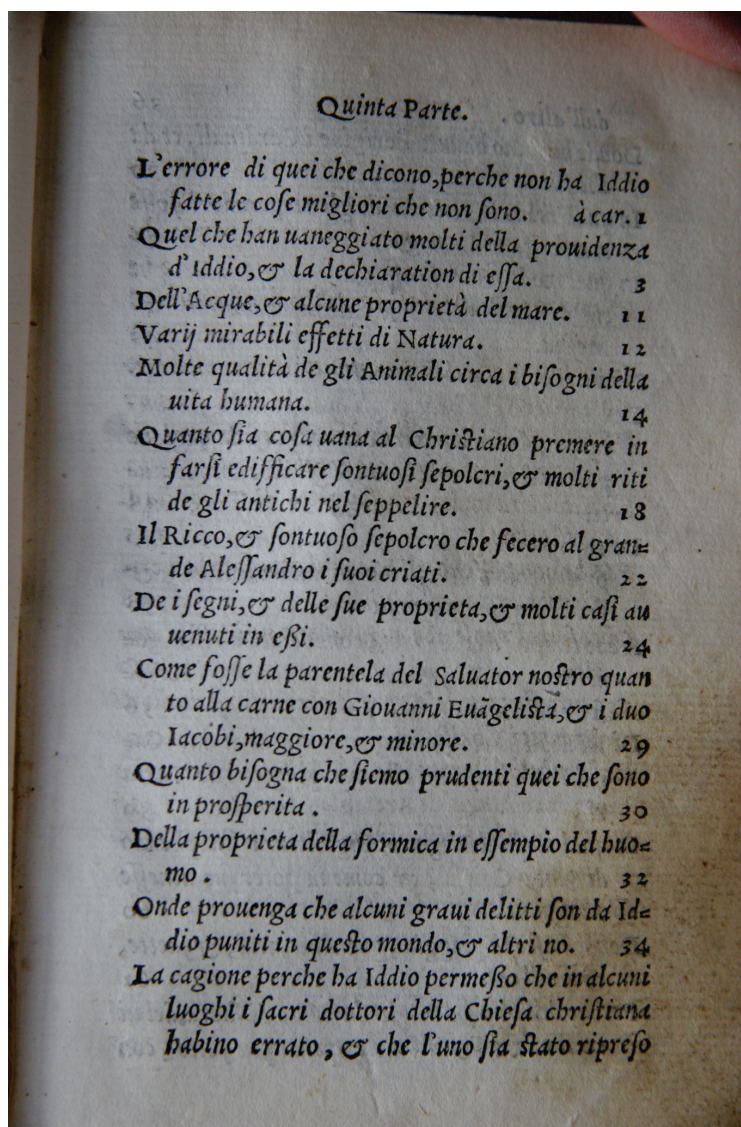


Fig. 10 *I tre libri della selua di varia lettione*, Michele Tramezzino 1557.

Dedica di Roseo al duca di Paliano.

Su concessione della Biblioteca del Centro di Documentazione Francescana di Assisi.

Fig. 11 *I tre libri della selua di varia lettione*, Michele Tramezzino 1557.

Tav. della V parte di Roseo.

Su concessione della Biblioteca del Centro di Documentazione Francescana di Assisi.



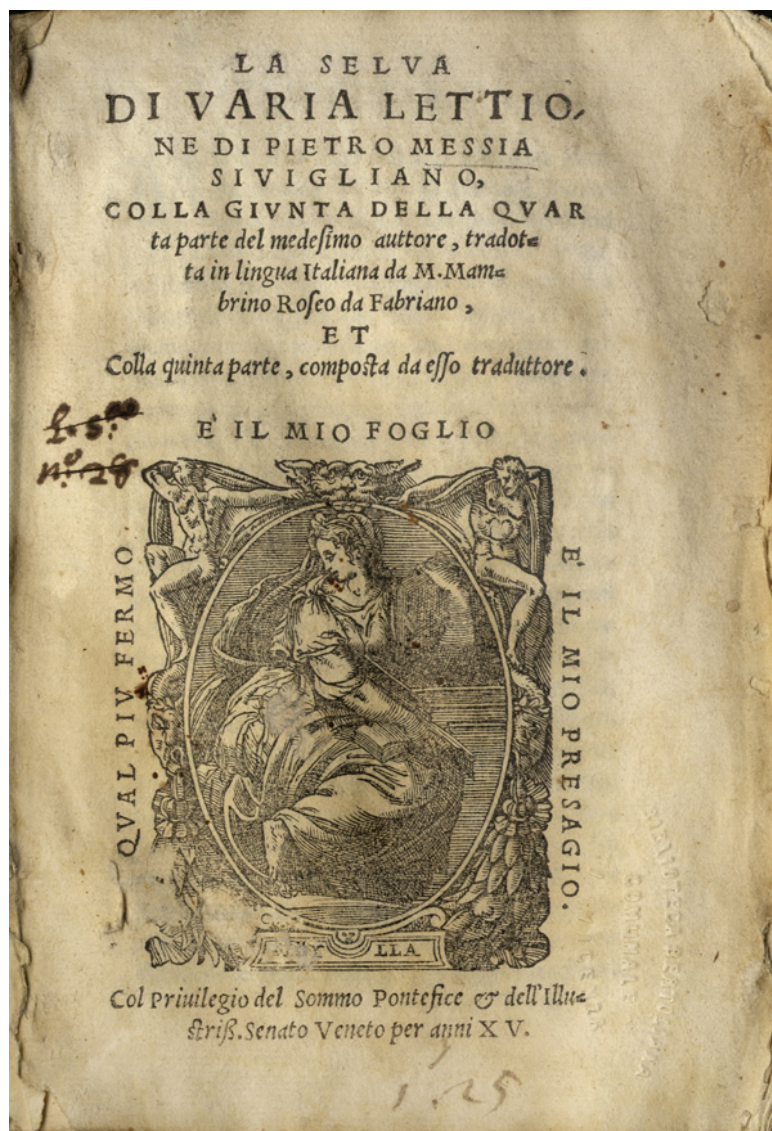


Fig. 12 *La selua di varia lettione*, Michele Tramezzino 1558.  
Su concessione della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza.

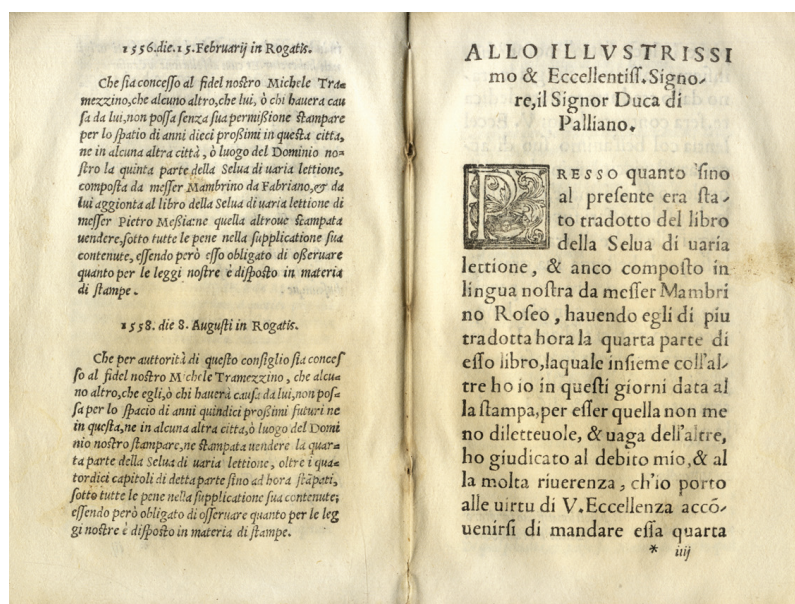


Fig. 13 *La selua di varia lettione*, Michele Tramezzino 1558.  
Privilegi e dedica di Tramezzino al duca di Paliano.  
Su concessione della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza.

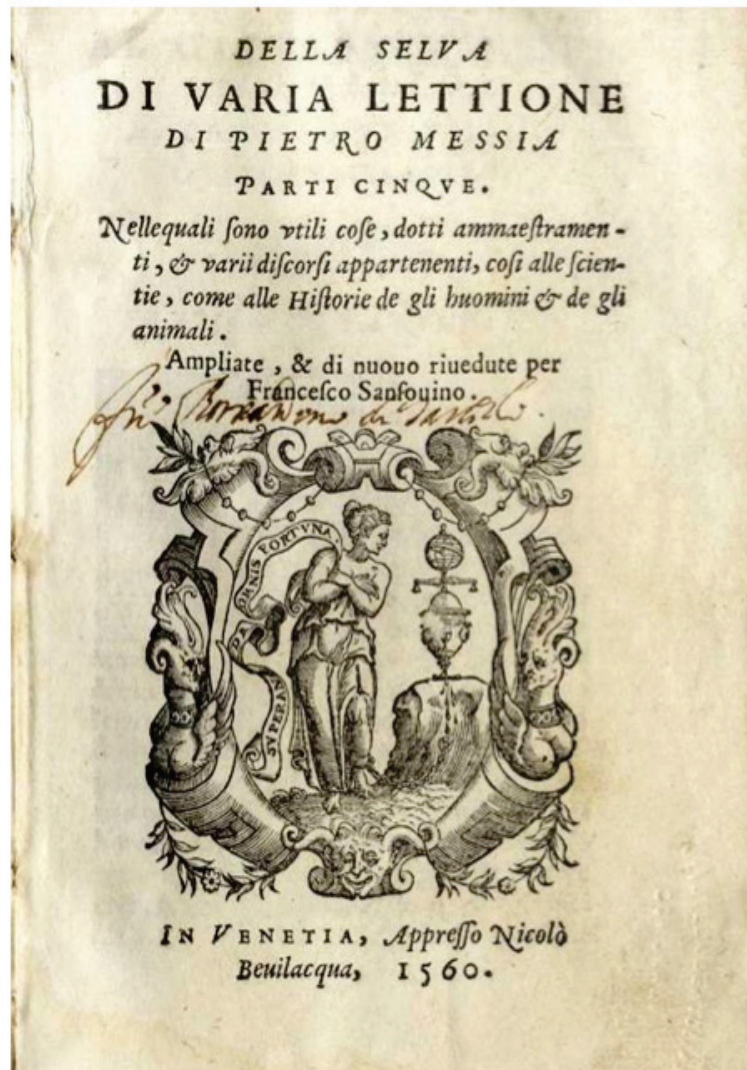
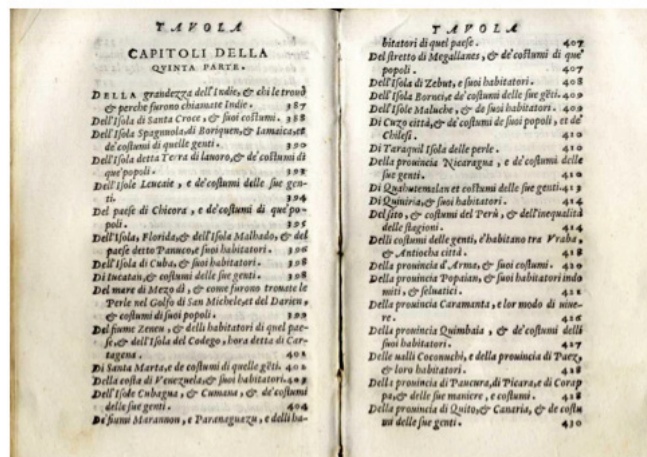


Fig. 14 *Della selva di varia lettione parti cinque*, Nicolò Bevilacqua 1560.  
Su concessione della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza.



Fig. 15 *Della selva di varia lettione parti cinque*, Nicolò Bevilacqua 1560.

Tav. della V parte di Sansovino.

Su concessione della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza.

Fig. 16 *Della selva di varia lettione parti cinque*, Francesco Sansovino 1560.

Su concessione della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.





Fig. 17 Girolamo Giglio, *Nuoua seconda selua di varia lettione*, Camilllo & Francesco Franceschini 1565 [Google Books].

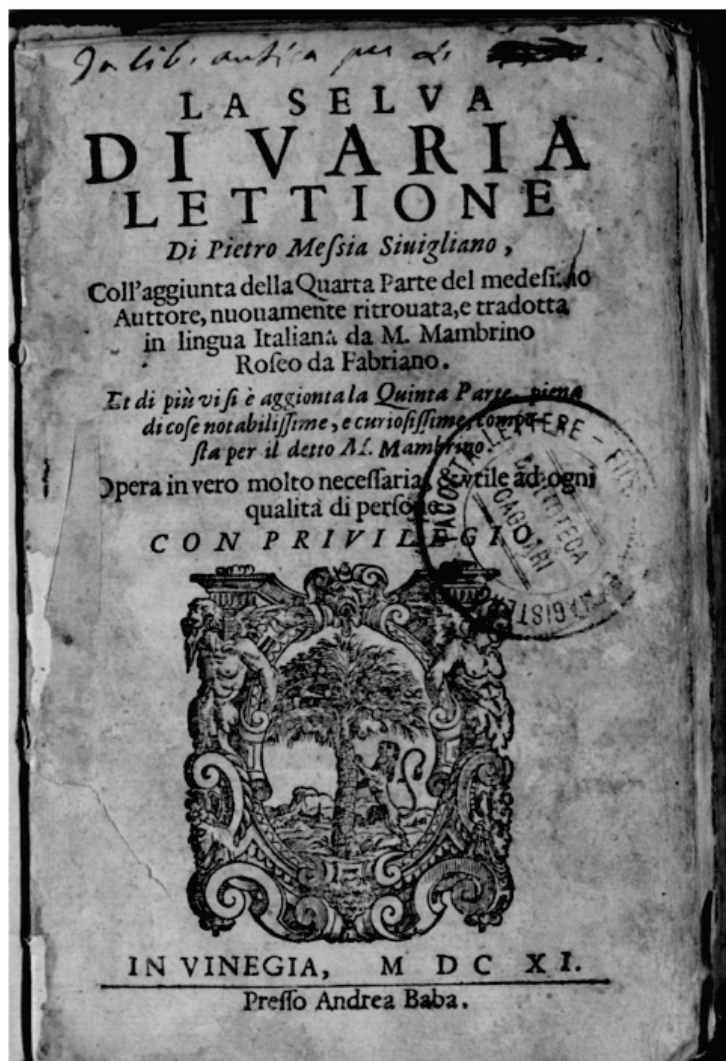


Fig. 18 *La selua di varia lettione*, Andrea Baba 1611.  
Su concessione della Biblioteca del Distretto delle Scienze Umane  
Università degli Studi di Cagliari.



Fig. 19 *Selua rinouata di varia lettione*, Ambrosio & Bartolomeo Dei 1615-16  
 [Google Books].

# DELLA SELVÀ

DI VARIA LETTIONE,  
DI PIETRO MESSIA  
PARTE PRIMA.



*La ragione perche era più lunga anticamente la vita de gli  
huomini.* Cap. I.



VALVNQVE studioso de le lozerè Sacre, deve  
hauer letto quanto in quella antica età, prima che  
per li peccati de gli huomini venisse il generale di-  
luvio sopra la terra, fusse più lunga la vita de l'huo-  
mo, che non è hora. Sappiamo esser vissuto Adamo  
nouecento & trent'anni, Ser nouecento dodeci, Cain  
nouecento dieci; & così discorrendo la più breue età  
naturale loro era seicento anni. Nei tempi nostri  
pochi veggiamo noi giugnere à nouanta, & ottanta anni, che colui che  
gli passa e da noi per miracolo raccontato, di maniera, che non aggiu-  
gniamo alla decima parte la vita loro. I letterati, che sopra questo di-  
scor-

*Quanto fusse fu-  
ga la vita de  
li antichi pa-  
dri anàti il di-  
luvio.*

Fig. 20 *Selua rinouata di varia lettione*, Ambrosio & Bartolome Dei 1615-16.  
Vignetta a p. 1 [Google Books].

DELLA  
SELVA RINOVATA  
DI PIETRO MESSIA  
PARTE QUARTA

AGGIUNTA DA MAMBRIN ROSEO DA FABRIANO

Nella qual si narra notabili, & curiose historie delle  
quattro parti del Mondo

ASIA, EVROPA &  
AFRICA, MONDO NVOVO.

ET IN PARTICOLARE DELL'ITALIA  
*oue si racconta cose singolari per ogni stato & qualità di persone.*

NOVAMENTE AMPLIATA DA BARTOLOMEO  
Dionigi da Fano, con diligenza.

*Con due Tavole, vna delli Capitoli l'altra delle cose Notabili.*

Con Licenza de' Superiori, & priuilegio.



IN VENETIA. M DC XVI.  
Appresso Ambrosio, & Bartolomeo Dei, Fratelli

Fig. 21 *Selua rinouata di varia lettione*, Ambrosio & Bartolomeo Dei 1615-16.  
Frontespizio IV parte [Google Books].

DELLA  
SELVA RINOVATA  
DI VARIA LETTIONE  
DI PIETRO MESSIA

PARTE QUINTA.

AGGIUNTA DA FRANCESCO SANSOVINO

*Que si narrano cose notabili, e curiose, con diletteuoli successi  
in diuersi tempi.*

NOVAMENTE DA BARTOLOMEO DIONIGI  
da Pano, diligentemente riueduta, & ampliata.

*Con due Tavole. una delli Capitoli l'altra delle cose Notabili.*

Con Licenza de' Superiori, & priuilegio.



IN VENETIA. M DC XVI.  
Appresso Ambrosio, & Bartolomeo Dei, Fratelli.

Fig. 22 *Selua rinouata di varia lettione*, Ambrosio & Bartolomeo Dei 1615-16.  
Frontespizio V parte [Google Books].



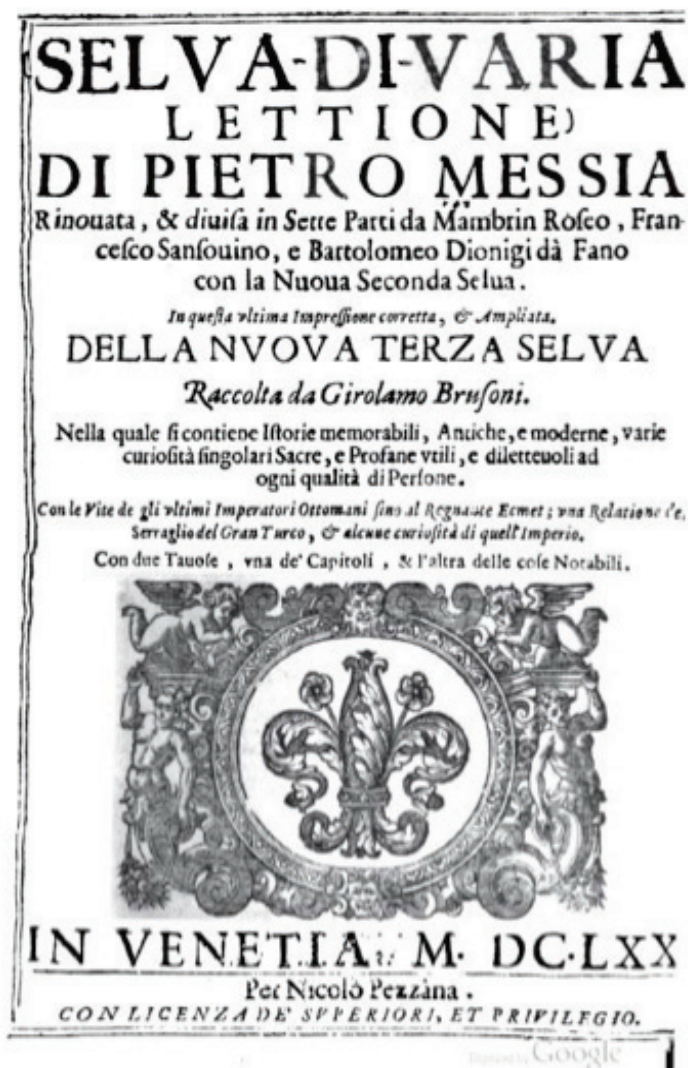


Fig. 23 *Selua di varia lettione*, Nicolò Pezzana 1670 [Google Books].

**SELVA DI VARIA  
LETTIONE  
DI PIETRO MESSIA  
RINOVATA SINO L'ANNO MDCLXXXII.**  
E divisa in Sette Parti da Mambria Rosco, Francesco Sanfo-  
uino, Bortolomeo Dionigi da Fano, e Girolamo Bruso-  
ni, con la Nuova Seconda, e Terza Selva.

*Nella quale si contiene Historie Memorabili; Antiche, e moderne; Parte Curiosa  
singolari, Sacre, e Profane, Con una Narratione notabile delle quattro  
Parti del Mondo ASIA, AFRICA, EUROPA, MONDO  
NUOVO, Et in Particolare dell'Historie D'ITALIA,  
Utile, e dilettevole, ad ogni qualità di Persona.*

Con le Vite di tutti gl'Imperatori Ottomani fino Mahometto IV. Regnante. Con una  
Relatione della Guerra di CANDIA fino alla Pace, & con il Sceraglio del  
Gran Monarca, & alcune curiosità di quell'Imperio.

*Con due Tavole, una de' Capitoli, & l'altra delle cose Notabili.*

In questa nuova Editione, Aggiuntovi da D. THEODORO THESSERI.  
Il Compendio de' Successi dell'Armi della Monarchia di Francia, della Morte del Re LODOVICO  
XIV. Sino l'Anno presente, Con la Cronologia de' Re, e Confini, e Divisioni della Francia, Armi-  
scenti, e Pijoni, & Ordini della medesima, de' Dediti Pari, e Parlamentanti, & Valueria.

---

CONSACRATA  
All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Sig.  
**GIROLAMO VENIER**  
Figliuolo dell'Illustr. & Eccell. Sig. Nicolo Procurator dignissimo di S. Marco.  
Eletto Ambasciatore Veneto, alla M. di LODOVICO XIV. Re Christianissimo.

---

  
**IN VENETIA, M. DC. LXXXII.**  
Per Iseppo Prodocimo.  
CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO;

Digitized by Google

Fig. 24 Selva di varia lettione, Iseppo Prodocimo 1682 [Google Books].



Data Editore	Titolo	Descrizione	Ristampe
1544 Tramezzino Tinto n°50	<i>La selua di varia lettione di Pietro Messia di Seuglia tradotta nella lingua italiana per Mambriano da Fabriano</i>	[8], 312 c.; 8° <i>Princeps</i> prime 3 parti	Tramezzino 1547, Tinto n°64; 1549, Tinto n°91; 1550
1555 Tramezzino Tinto n°139	<i>La selua di varia lettione, di Pietro Messia di Seuglia. Tradotta nella lingua italiana per Mambriano da Fabriano. Et di nuouo aggiuntoui la quarta parte</i>	[10], 348 c.; 8° <i>Quarta parte</i> di Roseo (Lione)	1556 B. Honorati (Lione)
1556 Giordano Ziletti	<i>Selua di varia lettione dall'autore Pietro Messia di nuouo corretta, &amp; aggiuntaut la quarta parte. Tradotta di Spagnuolo in Italiano. per Lucio Mauro</i>	[96], 856 [i.e. 920] p.; 8° <i>Quarta parte</i> di Mexia trad. L. Mauro. Trad. integrale di Mexia	Non ristampata
1557 Tramezzino	<i>I tre libri della selua di varia lettione... Tradotti nella lingua italiana per Mambriano Roseo da Fabriano. Et di nuouo aggiuntoui, oltre la quarta parte, due libri del medesimo traduttore</i>	[11], 77 [i.e. 348], 80 c.; 8° <i>Quarta</i> e <i>Quinta parte</i> di Roseo	Diversa da quella, più nota, del 1558
1558 Tramezzino Tinto n°165	<i>La selua di varia lettione di Pietro Messia svigliano, colla giunta della quarta parte del medesimo autiore, tradotta in lingua italiana da m. Mambriano Roseo da Fabriano, et colla quinta parte, composta da esso traduttore.</i>	[12], 312, 411 [i.e. 141], [1], 80 c.; 8° <i>Quarta parte</i> di Mexia, poi la <i>Quarta</i> e <i>Quinta parte</i> di Roseo	Non ristampata fino al 1611
1560 Nicolò Bevilacqua	<i>Della selua di varia lettione di Pietro Messia parti cinque. Nelle quali sono vtili cose, dotti ammaestramenti, &amp; varij discorsi appartenenti, cosi alle scientie, come alle historie de gli huomini &amp; de gli animali. Ampliate, &amp; di nuouo riuedute per Francesco Sansouino</i>	[12], 438, [2]c.; 8° <i>Quarta</i> e <i>Quinta parte</i> di Sansovino Dedica di Sansovino a C. Trivisano	Bevilacqua 1565, 1568 Rampazetto 1571, Girolamo Polo 1574
1560 Francesco Sansovino	<i>Della selua di varia lettione parti cinque nelle quali si contengono ammaestramenti dottissimi, et varij et diuersi discorsi cosi appartenenti alle scientie, come alle historie de gli huomini et degli animali. Di nuouo ristampate et corrette</i>	[12], 438 c.; 8° Dedica di Sansovino a A. Cornovi Dalla Vecchia	Domenico Nicolini da Sabbio 1563
1564 Giorgio de' Caulli	<i>Selua di varia lettione di Pietro Messia spagnuolo, da lui diuisa in tre parti. Alle quali s'è aggiunta la quarta di Francesco Sansouino: nuoua-mente riueduta, &amp; riformata con le postille in margine. Dopo</i>	[16], 380 p.; 4° Formato 4°; annuncia la <i>Seconda Selua</i>	De' Cavalli 1565, 1566 ma diversi formati

Data Editore	Titolo	Descrizione	Ristampe
	<i>questa haueranno in breue i lettori vna seconda Selua non piu data in luce.</i>		
1565 Camillo & Francesco Franceschini	<b>Girolamo Giglio</b> , <i>Nuoua seconda selua di varia lettione che segue Pietro Messia; nella quale sono gloriosi fatti, &amp; detti degni di cognitione; tratti con brauita dalli piu nobili, et eccellenti autori, antichi, et moderni; a commune vilita di quelli, che desiderano con gli altrui essempj imparare, et essere ammaestrati. Nuouamente posta in luce, et con somma diligenza corretta</i>	[12], 207 p.; 4° [Si evidenzia in grassetto il fatto che si tratta di autore e libro diverso]	Zanetti 1573-74, 1575 Zoppini 1581, 1583 Giacomo Cornetti 1587 Guerra 1600
1576 Giovanni Griffio	<i>Della selua di varia lettione di Pietro Messia, parti cinque. Nelle quali sono vtili cose, dotti ammaestramenti, &amp; varij discorsi appartenenti così alle scientie, come alle historie de gli huomini &amp; de gli animali. Ampliate, et di nuouo riuedute per Francesco Sansovino</i>	[8], 444 c.; 8°. Riprende l'ed. Bevilacqua del 1560	A. Griffio 1579, 1582 Gio Griffio 1587, 1597 Compagnia Uniti 1585 Giovanni Alberti 1592
1600 Pietro Ricciardi	<i>Selua di uaria lettione di Pietro Messia. Diuisa in cinque parti. Nella quale sono utili cose... appartenenti così alle scientie, come alle historie de li huomini, et de gli animali. Ampliata per Francesco Sansouino. Et di nuouo riueduta et corretta</i>	[8], 448 c.; 8°. Idem	
1611 Andrea Baba	<i>La selua di uaria lettione / di Pietro Messia Siuigliano, coll'aggiunta della quarta parte del medesimo auttore, nuouamente ritrouata, e tradotta in lingua italiana da M. Mambrino Roseo da Fabriano</i>	[12], 487 c.; 8° Riprende l'ed. Tramezzino del 1558	
1615-16 Ambrosio & Bartolomei Dei	<i>Selua rinouata di varia lettione di Pietro Messia il re cauallier di Siuiglia. Di Mambrin Roseo. [Di] Francesco Sansouino. Diuisa in cinque parti: doue si leggono historie particolari antiche, &amp; moderne dal principio del mondo sino a' tempi nostri. Con l'aggiunta dell'i Rag-gionamenti filosofici in dialogo dell'istesso auttore curiosissimi. Con la nuoua Seconda selua opera accresciuta da Bartolomeo Dionigi da Fano</i>	5 pt.: [32], 357, [31]; [16], 214; [12], 186, [2]; [8], 112; [24], 277, [31] p. ill.; 4°	Ripresa con poche variazioni da tutte le edd. del Seicento, che successivamente aggiungono nuove parti.
1626 Ghirardo Imberti	<i>Selua rinouata di varia lettione di Pietro Messia illustrata cauallier di Siuiglia. Di Mambrin Roseo. Francesco Sansouino. Diuisa in cinque parti: doue si leggono historie particolari antiche, &amp; moderne dal principio del mondo sino a' tempi nostri. Aggiuntoui di nuouo alcuni Rag-gionamenti filosofici in dialogo dell'istesso auttore curiosissimi. Con la Nuoua seconda selua. Accresciuta da Bartolomeo Dionigi da</i>	5 pt.: [32], 311, [1]; 182 p.	1638

Data Editore	Titolo	Descrizione	Ristampe
1658 Nicolò Pezzana	<i>Fano Con due tauole, vna de' capitoli, l'altra peralfabeto delle cose notabili</i> <i>Selua di varia lettione di Pietro Messia Rinouata, &amp; diuisa in Sette Parti da Mambrin Roseo, Francesco Sansouino, e Bartolomeo Dionigi da Fano con la Nuoua Seconda Selua. In questa vltima Impressione corretta, &amp; Ampliata della Nuoua Terza Selua Raccolta da Girolamo Brusoni. Nella quale si contiene Istorie memorabili, Antiche, e moderne, varie curiosita singolari Sacre, e Profane vtili, e diletteuoli ad ogni qualita di Persone. Con le Vite de gli vltimi Imperatori Ottomani sino al Regnante Ecmet; vna Relatione del Serraglio del Gran Turco, &amp; alcune curiosita di quell'Imperio. Con due Tauole, vna de' Capitoli, &amp; l'altra delle cose Notabili</i>	[8], 175, [1]; 252 p. 80 p. ill., 4° 2 pt.: [52], 788; [8], 152 p.; 4° <i>Nuoua Terza Selua di Girolamo Brusoni.</i>	1670
1682 Iseppo Prodocimo	<i>Selua di varia lettione di Pietro Messia rinouata sino l'anno 1682 e diuisa in sette parti da Mambrin Roseo, Francesco Sansouino, Bortolomeo Dionigi da Fano, e Girolamo Brusoni, con la nuoua seconda, e terza Selua. ... Nella quale si contiene historie memorabili; antiche, e moderne; varia curiosita singolari, sacre e profane, con vna narratione delle quattro parti del mondo Asia, Africa, Europa, Mondo Nuouo, et in particolare dell' historie d'Italia, vtili, e diletteuoli, ad ogni qualita di persone. Con le vite di tutti gl'imperatori Ottomani sino Mahometto IV. Regnante. Con vna relatione della guerra di Candia sino alla pace, &amp; con il serraglio del gran monarcha, &amp; alcune curiosita di quell'imperio. Con due tauole, vna de' capitoli, &amp; l'altra delle cose notabili. In questa nuoua editione, aggiuntoui da D. Theodoro Thesseri Il Compendio de successi dellarmi della monarchia di Francia, dalla nascita del re Lodouico 14. sino l'anno presente.</i>	3 pt.: [52], 788; [8], 152; [8], 23, [1] p. 4°  La parte terza contiene Teodoro Tesseri, <i>Il Compendio de successi dell'armi della monarchia di Francia</i>	[l'indagine si ferma al XVII secolo]

CLIZIA CARMINATI

## MARINO E LA SPAGNA NEL SEICENTO

All'inizio di questa ricerca, durante le prime indagini bibliografiche, pensavo che avrei incominciato questa relazione parlando dello 'spartiacque' del 1978: è la data della monografia di Juan Manuel Rozas intitolata *Sobre Marino y España*, pubblicata dalla Editora Nacional di Madrid.<sup>1</sup> E pensavo che avrei cercato di tracciare una breve storia della critica del tema "Marino e la Spagna" partendo dagli studi di inizio Novecento per arrivare a Joseph Guerin Fucilla, a Dámaso Alonso e appunto a Rozas; e di lì, a oggi.

Capirete dunque il mio imbarazzo nel constatare che il 1978 non segnò affatto uno spartiacque, ma quasi il capolinea degli studi dedicati a questo argomento: da allora, con poche e talvolta irrilevanti (o dannose<sup>2</sup>) eccezioni, nessuno si è occupato di proseguire

---

<sup>1</sup> Nel seguito eviterò inutili ripetizioni e sfilze di titoli, facendo riferimento tacito al libro di Rozas e alla bibliografia precedente impiegata dall'autore quando riporterò dati acquisiti.

<sup>2</sup> Citerò più oltre gli studi migliori, dedicati soprattutto a Góngora e Quevedo. L'articolo di Cristina Barbolani *Ancora sul Marino in Spagna: "Il rapimento d'Europa"* («Rassegna europea di letteratura italiana», 2 [1994], pp. 53-71) prosegue in sostanza il confronto tra l'idillio mariniano e la *silva* di Villamediana già più che avviato da Rozas. Tra le pubblicazioni 'dannose' si possono ricordare invece quelle di Alfonso Falco pubblicate sulla «Nuova ricerca. Pubblicazione annuale del Dipartimento di linguistica, letteratura e filologia moderna dell'Università degli studi di Bari»:

a. vol. 11 (2002), pp. 295-314: *Lirica marinista in un manoscritto spagnolo del sec. XVIII*. Falco parla per mezza pagina del manoscritto, senza neppure citare l'inventario dei mss. della Biblioteca Nacional di Madrid (ms. 2100); dimentica che nel ms. è presente la *Fruitione di Tirsi e Clori*, già studiata nel 1969 da John V. Falconieri (*G. Marino's 'La fruitione amorosa di Tirsi et Clori', a possible visit to Spain, and an unedited sonnet*, in A. Porcheras Mayo, C. Rojas [eds.], *Filología y crítica hispánica. Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano*, Ediciones Alcalá – Emory University, Madrid-Atlanta 1969, pp. 209-33), che pubblicava anche il so-

un'indagine che è invece tutt'altro che conclusa; e che non fosse conclusa lo sapeva bene Rozas, che intitolava il suo primo capitolo «Presente y futuro de los estudios sobre Marino y España».

Data la situazione, ho deciso dunque di cogliere l'occasione di questo seminario per tracciare un bilancio di quanto è stato sinora fatto, mostrando le larghe aree ancora vuote; e di soffermarmi poi su una sola di quelle aree, con qualche dato nuovo e proposte di future ricerche.

L'argomento "Marino e la Spagna" nel Seicento può essere studiato da diverse prospettive, nelle due direzioni "Marino in Spagna" e "la Spagna in Marino"; se elencate, tali prospettive ammontano a sei. Ecco:

---

netto *Descripción de Madrid* (sonetto che Falco ripubblica a p. 300 ritenendolo inedito); riporta inoltre un'ottava, in realtà le prime quartine di un sonetto della *Murtolide* con qualche variante (risposta alla *Risata XXI* del Murtola, incipit nel ms.: «Voi che sete poeta e secretario», in realtà «Voi che sete Dottore e Secretario»). Falco non informa sulla data della grafia del manoscritto, ma ricorda che a c. 37 compare il nome del possessore Antonio Elias Lozano, con la località di Vicálvaro e la data 28 luglio 1817. Tra i componimenti contenuti nel ms. ve ne sono alcuni datati al 1730. Ricorda che la gran parte sono di Juan Vélez de León, attivo nel primo trentennio del sec. XVIII. Per giunta alla derrata, l'autore, nel pubblicare alcuni componimenti che «presentassero un certo non so che di curiosità per la inusualità dei contenuti» comunica di aver fatto ricorso «ai soliti classici puntini sospensivi» per «smussare qualche angolo di lessico alquanto osé» (novello censore!). Attribuisce al Marino anche il sonetto *Ricetta d'accomodare i Broccoli alla Napolitana* (c. 175v) e con esso quello *Alla Spagna* (c. 173r) perché «segue immediatamente» il precedente (che però è alla c. 175!), tirando l'attribuzione per i capelli perché il sonetto allude al declino della potenza spagnola (dunque Falco lo data al 1623-1625 non prima...). Geniale, infine, la nota con cui attribuisce a Marino la *Ricetta d'accomodare i Broccoli*: «perché, trattandosi di un piatto tipicamente napoletano, era da lui di certo conosciuto»; e perché «già in altre occasioni il poeta si era ispirato a pietanze campestri tipiche napoletane, come: "Honor dell'insalata, inclite herbe / Rose, borace, cavoli fronzuti..."» (ignorando che quella è una parodia della *Creazione del mondo* del Murtola, che di napoletano non ha neanche un quarto...).

- b. vol. 13 (2004), pp. 133-35: *Giambattista Marino tra plagio e traduzione*. Falco presenta come «scoperta» il reperimento della fonte lopesca di un sonetto mariniano. Il 'furto' era già noto dal Seicento ed era già stato studiato in una quindicina di pubblicazioni, una delle quali, del 1935, dedicata proprio e solo a quel sonetto (A. Gasparetti, *Ancora un plagio del Marino*, «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», 16 [1935], pp. 237ss.).

1. Documenti che comprovino l'interesse di Marino per la Spagna e per la sua letteratura, i suoi contatti spagnoli (inclusi eventuali viaggi), la sua conoscenza della lingua spagnola.
2. Consistenza della tradizione delle opere di Marino in territorio spagnolo (carte mariniane o manoscritti di opere mariniane conservati in Spagna).
3. Edizioni delle opere di Marino allestite nel territorio spagnolo della penisola iberica.
4. Traduzioni in spagnolo di opere del Marino o sul Marino (laddove per traduzione si intende un testo di cui è riconosciuta la paternità mariniana nella lingua d'arrivo).
5. Studio delle fonti spagnole di Marino, cioè dei testi spagnoli che furono da Marino impiegati nelle sue opere in forma di citazione, imitazione, plagio o riscrittura.
6. Studio delle fonti mariniane nella letteratura spagnola (limitatamente all'ambito cronologico del Siglo de Oro), cioè in sostanza della fortuna dei testi mariniani entro la produzione letteraria e trattatistica spagnola, in forma di citazione, imitazione, discorso critico o riscrittura.

Nei punti 5 e 6 andranno comprese anche, rispettivamente, la generica 'presenza' della cultura spagnola nella vita e nelle opere di Marino, e la 'presenza' del Marino, inteso nella sua biografia e nelle sue opere ma anche, per esempio, nelle articolazioni del fenomeno detto marinismo, entro la cultura spagnola.

Dopo aver ricordato brevemente la consistenza, allo stato attuale degli studi, di ciascuna area, mi soffermerò sulla prima, quella della ricerca documentaria, sin qui senza dubbio la meno indagata.

Incomincerò con un'assenza: l'area numero 3, quella delle edizioni di opere del Marino procurate nel territorio spagnolo della Penisola Iberica, è vuota. Vi sono, ovviamente, edizioni mariniane, in buon numero, allestite nei territori italiani che si trovavano sotto il dominio spagnolo (Napoli, patria del Marino, e Milano), ma nessuna edizione procurata per esempio a Madrid nel XVII secolo. E anche tra le edizioni uscite nei territori spagnoli della penisola italiana, una sola appartiene direttamente alla cultura spagnola: si tratta delle relazione delle esequie celebrate in Napoli per la morte di Margherita d'Austria, uscita nel 1612 sia in italiano che in spagnolo, con componimenti in entrambe le lingue (ma dove lo spa-

gnolo è largamente minoritario rispetto all'italiano e soprattutto al latino), e con un solo sonetto del Marino dedicato al Conte di Lemos.<sup>3</sup>

Si esaurisce brevemente anche il bilancio dell'area numero 4: le traduzioni spagnole integrali si riducono, curiosamente, alla sola *Sferza*, l'operetta in prosa contro gli Ugonotti, risalente al 1617 ma pubblicata postuma.<sup>4</sup> L'interesse per l'opuscolo in terra spagnola non è strano, poiché in esso il Marino esprime un punto di vista marcatamente cattolico e molto violento nei confronti di ogni tipo di 'eresia', oltre a dare un esempio di stile e di pirotecnica ricerca linguistica (e proprio per questo la traduzione meriterebbe un esame ravvicinato); curioso è piuttosto che nessuna delle opere poetiche più fortunate del Marino (la *Lira*, la *Sampogna*, soprattutto l'*Adone*) riceva una versione integrale in spagnolo, e che non la ricevano le fortunatissime *Dicerie sacre*. Il *Progetto Boscán* cataloga soltanto traduzioni di singoli componimenti della *Lira* e della *Galeria*, anche ad opera di letterati di nome, ma limitatamente ai più famosi.<sup>5</sup>

È semmai interessante che alcune di quelle traduzioni si leggano manoscritte in codici che comprendono anche componimenti mariniani in italiano, intrecciandosi dunque con la questione della tradizione manoscritta di opere del Marino in ambito ispanico (area 2). Questione che è stata pochissimo affrontata, e di recente in un saggio di quelli che inquinano gli studi.<sup>6</sup> Questione che, però, non posso neppure riassumere qui, non solo perché richiederebbe troppo spazio, ma perché pertinente anzitutto alla filologia mariniana. Mi limiterò:

---

<sup>3</sup> *Relatione della pompa funerale che si celebrò in Napoli, nella morte della Serenissima Reina Margherita d'Austria [...]*, Tarquinio Longo, Napoli 1612; *Relación de las exequias que se celebraron en Napoles, en la muerte de la Serenissima Reyna Margarita Señora nuestra*, Longo, Nápoles 1612. Se ne veda la descrizione in F. Giambonini, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, Olschki, Firenze 2000, vol. I, numm. 288-289.

<sup>4</sup> *El azote en invectiva del cavallero Marino contra los quatro ministros de la maldad. Traduzido en nuestra lengua castellana, por Don Placido Carrillo y Aragón*, En Zaragoza, por Christoval de la Torre, 1642.

<sup>5</sup> Segnatamente il sonetto *Aprè l'uomo infelice allor che nasce*, primo delle *Rime morali*, e il madrigale sulla *Pietà* di Michelangelo, nella *Galeria*. Cfr. <http://www.ub.edu/boscan/>.

<sup>6</sup> Il già citato saggio a. di Falco (cfr. nota 1).

- a citare un manoscritto mai prima preso in considerazione, il 4246 della Biblioteca Nacional de España, a Madrid, contenente diverse poesie mariniane (per ben 229 carte) e alcuni componimenti di Giovan Battista Strozzi, che di Marino era collega e corrispondente (anche poetico);<sup>7</sup>
- a dire che la complicatissima tradizione manoscritta delle *Fischiate* della *Murtoleide* giunge sino in Spagna (ivi, mss. 2100 e 8601);<sup>8</sup>
- a ricordare che a Madrid si conserva in copia uno dei più preziosi manoscritti mariniani, quello dei primi tre canti dell'*Adone* nella redazione del 1616 (ivi, ms. 12894; l'antigrafo a Parigi).<sup>9</sup>

Tornando all'area 4, quella delle traduzioni, un dato a mio vedere notevole è che a fronte della scarsità di opere mariniane tradotte esista, manoscritta alla Biblioteca Nacional de España, una traduzione settecentesca della *Vita del Cavalier Marino* scritta nel 1633 da Giovan Francesco Loredan,<sup>10</sup> principe di quell'Accademia degli Incogniti che, come studi recenti hanno ben dimostrato, ebbe legami solidi con la cultura spagnola, in entrambe le direzioni.<sup>11</sup> Anche questa traduzione, che conferma l'interesse per le opere di Loredan dimostrato dall'esistenza di versioni spagnole di altre opere, per esempio dell'*Adamo*, ma che rivela anche un interesse

<sup>7</sup> Il manoscritto è assegnato al XVIII secolo; per la parte mariniana una nota precisa: «Los distintos géneros de poesías contienen algunas portadas propias con un dibujo, a pluma, de una rama con fruto. Contiene Canzone; Egloghe; "Sospiri d'Ergasto" y algunos sonetos». Cfr. *Inventario general de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. 10, Ministerio de Cultura, Madrid 1984, p. 310.

<sup>8</sup> Devo alla cortesia di Rodrigo Cacho la segnalazione di un altro manoscritto della *Murtoleide*, a prima vista copia da una stampa, datato 1670 e conservato alla Biblioteca dell'Università di Santiago de Compostela (ms. 569: *La Murtoleide fischiate del cavalier Marin. Con la Marineide risate del Murtola*).

<sup>9</sup> Cfr. G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Adelphi, Milano 1988, vol. II, *Appendice I*, pp. 725-47.

<sup>10</sup> Ms. 8601: «Giovanni Francesco Loredano, Vida del caballero Juan Bautista Marino, escrita por el caballero Loredano. Traducida de lengua italiana en castellano, por un afecto a las obras de ambos, y aumentada de algunas reflexiones morales. Madrid, 9 de marzo 1721», ove come accennato si comprende anche una trascrizione delle *Fischiate* della *Murtoleide*.

<sup>11</sup> Il più recente contributo è D. Conrieri (a cura di), *Gli Incogniti e l'Europa*, I libri di Emil, Bologna 2011, con bibliografia pregressa. Del curatore si veda il saggio sulle traduzioni dell'*Adamo* del Loredan, qui menzionate *infra*, pure con rinvio a studi precedenti.



biografico e aneddotico per la figura del Marino, andrebbe studiata da vicino (a mia notizia non è stata sin qui segnalata). Il bilancio scarso delle traduzioni non deve, però, oscurare un dato di fatto, comprovato anche dalla presenza cospicua di edizioni italiane delle opere mariniane nelle principali raccolte spagnole: la poesia mariniana era perlopiù fruita nella lingua originale, come dimostra senza possibilità di dubbio la serie di poeti e critici che ricorderò a proposito dell'area 6, quella relativa alla conoscenza delle opere mariniane in Spagna.

Per l'area numero 5, quella delle fonti spagnole impiegate dal Marino nelle sue opere, il bilancio attuale è pressoché il medesimo già tracciato da Rozas: i sonetti attinti da Lope, pubblicati nella terza parte della *Lira* (imitazione, o meglio plagio, già noto nel Seicento); i madrigali della *Galeria* tratti ancora da Lope, portati da 21 a 33 dallo stesso Rozas; tre passi dell'*Adone* che richiamano tre testi del *Romancero general*; e la traduzione-riscrittura del *Piramo y Tisbe* di Jorge de Montemayor entro l'omonimo idillio della *Sampogna*. Trascorrerò ora, per tornarvi brevemente in conclusione, sul fatto che nessuno studioso ha inteso fondare nei documenti questi debiti (cioè: Marino ha plagiato, sì, ma quali edizioni ha usato? e quando? dati fondamentali per comprendere il grado di pervasività della cultura spagnola presso un autore che, in fondo, di quella cultura era nutrito sin dalla culla, a Napoli). Ricorderò invece un dato importante che lascia auspicare ulteriori ritrovamenti. Marino, nella stessa lettera (premessa alla *Sampogna*) in cui confessa alcuni suoi debiti dallo spagnolo, è in grado di scovare una fonte del Tasso entro i romanzi del ciclo di *Amadís de Gaula*, e in particolare dall'*Amadigi di Grecia*: fonte tassiana che nessuno mai aveva identificato né prima né dopo il Marino, fonte dunque assai riposta e molto difficile da reperire, verificata – e provatasi vera – solo recentissimamente (2010).<sup>12</sup> Forse la conoscenza da parte di Marino di quei romanzi dovrebbe indurre a controllare che quelle letture non abbiano lasciato traccia anche nelle opere mariniane.

---

<sup>12</sup> E. Russo, *Tasso e i «romanzi»*, in C. Gigante, G. Palumbo (a cura di), *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 321-44. La lettera si legge in G. B. Marino, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldé, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, Parma 1993, pp. 23-60.

L'area numero 6, quella relativa alla fortuna del Marino in Spagna, è capitolo per il quale confesso una incompetenza che mi è possibile sanare soltanto affidandomi alla bibliografia, peraltro, come ho detto, tutt'altro che ampia. È fondamentale, a questo proposito, l'ultimo capitolo del volume di Rozas, intitolato *Para el conocimiento de Marino en España en el siglo XVII*. Non ripercorrerò la lista dei nomi registrati da Rozas, che annovera sia poeti che trattatisti (specie Gracián); farò due sole sottolineature. I capitoli più spinosi, Góngora e Quevedo, sono stati affrontati dalla critica solo tangenzialmente, ma alcuni studi recenti fanno ben sperare. Il rapporto con Góngora pone problemi concreti di cronologia, ma andrebbe indagato allargando il campo dal sempre citato *Polifemo*, oggetto delle indagini recenti cui accennavo (di Mercedes Blanco, Rafael Bonilla Cerezo, Maria Cristina Cabani, Giulia Poggi, Jesús Ponce);<sup>13</sup> esempio di questo auspicato ampliamento è lo studio di Ponce Cárdenas sull'approccio gongorino all'erotismo nella poesia lirica, con attenzione ai modelli italiani.<sup>14</sup> Il rapporto con Quevedo si concentrava, negli studi di Fucilla ripresi da Rozas, sulla fortuna nelle poesie di Quevedo dell'*Adone*, con ritrovamenti molto contenuti; il terreno più fertile sembra essere invece quello della lirica, ove gli esiti concettosi del Marino appaiono più vicini, almeno sul piano della poetica, a quelli quevediani. Lo ha mo-

<sup>13</sup> M. Blanco, *La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)*, in A. Bègue, J. Ponce (ed.), *La fábula mitológica a nueva luz*, monográfico de «Lectura y signo», 5 (2010), pp. 31-68; R. Bonilla Cerezo, L. Garosi, *Con arguta sambuca il fier semblante: La Polifemeida de Giovan Battista Marino*, in R. Bonilla Cerezo, G. Mazzocchi (eds.), *La hidra barroca. Varria lección de Góngora*, Consejería de Cultura, Sevilla 2008, pp. 181-218; Id., *Fortuna y legado del Polifemo: en torno a un soneto de Suárez de Figueroa*, monogr. di «Insula», i.c.s.; M. C. Cabani, *Il grande occhio di Polifemo*, in Ead., *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, ETS, Pisa 2005, pp. 147-220; G. Poggi, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Alinea, Firenze 2009; e cfr. naturalmente l'ed. commentata della *Fábula de Polifemo y Galatea* a cura di J. Ponce Cárdenas (Cátedra, Madrid 2010) e dello stesso Ponce *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona 2010. Ringrazio di cuore tutti gli autori citati per i consigli e l'invio dei loro studi ancora non pubblicati.

<sup>14</sup> J. Ponce Cárdenas, *Eros in volgare: algunas líneas de la tradición italiana*, in Id., *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Universidad de Málaga, Málaga 2006, pp. 249-321 (e si veda *passim*).

strato, in uno dei pochi studi usciti dopo il libro di Rozas, Rodrigo Cacho, studiando da vicino la ripresa quevediana dell'*Inno alle stelle* del Marino, dalla tradizione testuale complicata,<sup>15</sup> nella *silva A las estrellas*.<sup>16</sup> Cacho raccoglie, peraltro, le informazioni già offerte da Michael J. Woods, Gonzalo Sobejano, Eugenio Asensio, Paul Julian Smith,<sup>17</sup> che avevano riconosciuto la fonte sin dal 1978: ed è significativo della marginalità della questione il fatto che quella fonte sia invece del tutto ignorata nell'edizione commentata dell'inno quevediano a cura di Ignacio Arellano e Lía Schwartz, pubblicata nel 1998.<sup>18</sup> Lo stesso Cacho rintraccia anche un'altra fonte nella canzone *Il ferro* contenuta nella seconda parte delle *Rime mariniane* (ripresa da Quevedo nella *silva Execración contra el inventor de la artillería*), a conferma che il campo della lirica può offrire nuovi ritrovamenti.

Più ricchi, invece, i due capitoli di Rozas dedicati a Lope e a Villamediana, sui quali voglio ora soffermarmi riportando i dati derivati dalle ricerche in senso lato 'comparatistiche' a qualche documento concreto, entrando così nell'area 1.

<sup>15</sup> Si veda l'edizione critica condotta da Alessandro Martini su un manoscritto parigino risalente ai primissimi anni del '600, in largo anticipo sulla prima edizione a stampa dell'*Inno* (1608): A. Martini, "Tempro la lira": le poesie del Marino in un codice per nozze del primissimo Seicento (BNF, ital. 575), in E. Russo (a cura di), *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 13-56: 34-45.

<sup>16</sup> R. Cacho Casal, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Biblioteca Nueva, Madrid 2012, capp. II.2, II.3 e *passim*. Ringrazio l'autore per avermi consentito di leggere le sue pagine in anticipo sulla pubblicazione.

<sup>17</sup> M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford University Press, Oxford 1978, pp. 74-76; G. Sobejano, *La imaginación nocturna de Quevedo y su «Himno a las estrellas»*, in J. Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective*, Juan de la Cuesta, Newark 1982, pp. 33-56; E. Asensio, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2005, p. 175 [il saggio è del 1983]; P. J. Smith, *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, MHRA, London 1987, pp. 20-21 e 121-22.

<sup>18</sup> F. de Quevedo, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición y estudio preliminar de L. Schwartz e I. Arellano, Crítica, Barcelona 1998, pp. 161-64.

Per Lope la ricerca documentaria ha permesso alcune nuove acquisizioni. Intanto, è necessario ribadire che Lope NON dedicò<sup>19</sup> al Marino la commedia *Adonis y Venus*, risalente allo scorcio del XVII secolo: al contrario, fu Marino forse a leggerla (ed è lettura non peregrina, visto il tema); anzi, più probabilmente, come hanno mostrato Fucilla e Alonso, Marino lesse alcuni *romances* (uno dei quali ripreso da Lope nella commedia) e ne trasse un'ampia serie di ottave del VI canto dell'*Adone*. Lope dedicò invece a Marino la commedia *Virtud, pobreza y mujer*, con una lettera che quasi certamente Marino non giunse a conoscere, visto che la commedia vide la luce nel 1625 entro la seconda parte della *Parte veinte* delle commedie di Lope, e Marino morì il 26 marzo dello stesso anno. Pochi, però, si sono presi la briga di approfondire in direzione documentaria quella dedicatoria:<sup>20</sup> dalla quale si evince che i due poeti si conoscevano da lontano, per via di opinioni riferite da due intermediari. Il primo nominato è Giovan Giacomo Panciroli, auditore del nunzio a Madrid Giulio Sacchetti, che una lettera inedita recentemente emersa entro un manoscritto vaticano conferma essere tra i corrispondenti diretti del Marino.<sup>21</sup> Dalla missiva, del 1612, si evince una buona familiarità tra Marino e Panciroli, conosciuto a Roma (dunque nei primi anni del secolo) e egli stesso diletante di poesia. È sicuro però che la conversazione col Panciroli riferita da Lope nella dedicatoria<sup>22</sup> risalga agli ultimi anni di vita

<sup>19</sup> Come affermato invece in C. Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone* di G. B. Marino, Antenore, Padova 1967, p. 24 n. 1.

<sup>20</sup> Vedo mentre il presente contributo è in bozze l'articolo di I. Scamuzzi, *Lope e Marino: un nuovo punto della situazione sui rapporti fra i due poeti, sulle tracce di un ritratto di Lope*, «Giornale storico della letteratura italiana», 18 (2011), pp. 523-35, che giunge benvenuto a colmare in parte questa lacuna. Nulla aggiungono le pagine della stessa Scamuzzi in *Concetti spagnuoli cavati da Lope de Vega. Un nuovo estratto dal piccolo Zibaldone di Francesco Bracciolini conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze*, ETS, Pisa 2011, pp. 11-16.

<sup>21</sup> Le lettere, contenute in un manoscritto del fondo Autografi Patetta, erano state segnalate da E. Russo, *Un frammento ritrovato. Ventiquattro inediti per l'epistolario mariniano*, «Filologia e Critica», 30 (2005), pp. 428-48. Quella al Panciroli e le altre nominate *infra* sono ora edite e commentate in C. Carminati, *Per una nuova edizione dell'epistolario mariniano. Testi inediti*, «Studi secenteschi», 53 (2012), pp. 313-41.

<sup>22</sup> «Antes que el señor Iuan Iacobo Pancirolo [...] me dicesse la merced y favor que V.S. me hazia, el secretario del Duque de Monte Leon en la jornada de Francia me avia dado estas nuevas, y de aver conferido con V.S. en París algunas cosas acerca de mi persona y estudios, de que me confesso tan

del Marino: Panciroli era a Roma nel 1623, quando Marino vi fece ritorno dalla Francia, e si apprestava appunto a partire per la Spagna, al seguito del nunzio Sacchetti; giunto a Madrid, poté conoscere Lope e riferirgli la lusinghiera opinione del Marino nei confronti della sua poesia. Tramite il Panciroli Marino chiese un ritratto di Lope per disporlo entro la sua galleria<sup>23</sup> già ben nutrita di ritratti illustri, quando ancora accarezzava il sogno di una sontuosa dimora ricca di opere d'arte e di preziosi volumi: e nella medesima dedicatoria Lope sostiene di averlo fatto trarre al pittore fiorentino Francisco Yaneti (?). Ma nella dedicatoria è nominato anche un secondo intermediario: un segretario del Duca di Monteleón (Ettore Pignatelli III, 1572-1622), che prima del Panciroli aveva riferito a Lope di una conversazione col Marino avvenuta a Parigi tra il 1616 e il 1618, nella quale il poeta napoletano aveva parlato della persona e degli studi di Lope.<sup>24</sup>

È invece un manoscritto conservato a Parma<sup>25</sup> a offrirci qualche dato concreto sull'epoca in cui Marino lesse le poesie di Lope (le *Rimas* almeno). Sinora le traduzioni di quattordici sonetti (o meglio i plagi, visto che Marino li pubblicò come suoi) collocavano con sicurezza la lettura entro il 1614, data dell'uscita a stampa di quei plagi; ora è possibile retrodattarla di almeno 5 anni, al 1609, data in cui venne raccolto uno di quei sonetti nel manoscritto; e poiché il manoscritto venne compilato a Ravenna, ove Marino trascorse gli anni dal 1605 al 1609, è plausibile che a quegli anni ravennati, i più ricchi di letture per Marino, risalga anche la lettura delle *Rimas* di Lope. C'è di più: di quello stesso sonetto esiste l'autografo di pugno del Marino, con varianti rispetto alla reda-

---

obligado [...]»: F. Lope de Vega, *Virtud, pobreza y mujer*, in *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Segunda parte*, Viuda de Alonso Martín, Madrid 1625, c. 202v.

<sup>23</sup> Nonostante Scamuzzi, sulla scorta di alcune pagine di Fucilla, creda che il ritratto fosse destinato alla *Galeria* poetica, con gravi incoerenze cronologiche (l'opera era uscita nel 1619), è mia ferma convinzione che il ritratto venisse chiesto da Marino per destinarla alla collezione d'arte da lui raccolta negli anni (del resto, nella dedicatoria Lope parla sempre e solo di un *lienzo*).

<sup>24</sup> Cfr. Scamuzzi, *Lope e Marino*, pp. 524-26, ove è proposta l'identificazione del segretario con un Luys de Vera sul quale però non ci sono ancora notizie certe.

<sup>25</sup> Cfr. C. Carminati, *Ravenna 1610: un manoscritto di poesie mariniane (Parma, Palatino 876)*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, pp. 101-48, cui rinvio per i dati qui sotto elencati e per una riproduzione dell'autografo citato *infra*.

zione del manoscritto ravennate. E quell'autografo si trova a Torino, ove il Marino si recò a dicembre del 1609 (ma vi era già stato nel 1608), restandovi sino al 1615. È probabile che il poeta abbia dunque composto o rielaborato quella 'traduzione' da Lope durante uno dei soggiorni torinesi: ipotesi che è bene ricordare per quanto ora dirò a proposito di Villamediana.

Per Villamediana,<sup>26</sup> lo stesso manoscritto vaticano di lettere inedite cui poco fa accennavo (a proposito del Panciroli) ci offre un dato importante: entro la silloge di missive ricopiate dal copista del manoscritto era presente una lettera al Tassis, presumibilmente del 1612; ma quella lettera fu espunta dalla copia per ordine espresso del Marino, che preferì non pubblicarla. Il dato permette di trarre due conclusioni: uno, che la familiarità tra Marino e Villamediana non fu soltanto di natura letteraria, di lontano, come per Lope, ma che comportò la conoscenza personale tra i due sino al grado della corrispondenza diretta; due, che per qualche ragione la corrispondenza con Villamediana dovette suonare compromettente al Marino all'epoca della compilazione del manoscritto, circa il 1616, quando già il poeta si era rifugiato in Francia. La ragione più ovvia riposa nella circostanza cronologica e geografica in cui quasi certamente i due si conobbero: nella Torino sabauda di Carlo Emanuele I Marino soggiornò dal 1610 al 1615, trascorrendo più di un anno in prigione (dall'aprile 1611 al giugno 1612); Villamediana militò in quegli stessi territori contro l'esercito sabauda dal 1611 alla fine della guerra nel 1615 (con numerosi periodi di tregua). La lettera espunta da Marino apparteneva alle lettere scritte dalla prigionia, ed era diretta a Milano. È dunque probabile che la conoscenza tra i due letterati risalga ai primissimi del 1611 e che sia proseguita almeno sino alla partenza del Marino per la Francia nel 1615, e poi forse per lettera, sino alla morte del Tassis (1622); ed è probabile che la partecipazione del Villamediana al conflitto contro

---

<sup>26</sup> Sui rapporti tra Marino e Villamediana, diversamente da come si è sin qui fatto, occorre ricordare E. Mele, *Un sonetto del conte de Villamediana al Marino*, «Bulletin hispanique», 31 (1929), pp. 266-67; J. G. Fucilla, *Giovan Battista Marino y el conde de Villamediana*, in Id., *Relaciones hispanoitalianas*, CSIC, Madrid 1953, pp. 154-62; Rozas, *Sobre Marino y España*, pp. 89-99 e 120-23. Il libro di Rozas, infatti, non raccoglie tutti i dati necessari dalla bibliografia pregressa. Va inoltre segnalato che ancora sulla traduzione dell'*Europa* si sofferma da ultimo J. Ponce Cárdenas, *Sobre amplificatio y minutio: el rapto de Europa en los versos de Marino y Villamediana*, «Il Confronto Letterario», 33 (2000), pp. 127-47.

il duca di Savoia, col quale Marino aveva mantenuto legami (e nel cui ambiente ad ogni modo nasceva l'antologia di lettere, allestita da Onorato Claretti, segretario del Duca) avrebbe svelato un corrispondente poco adatto. La prova di una conoscenza diretta, sin qui solo ipotizzata, induce ad attribuire ancora maggior valore anzi tutto al sonetto dedicato dal Villamediana al Marino (*Marino, si es tu nombre el que tiene*), databile appunto all'anno della prigionia: non potrebbe il sonetto essere risposta alla lettera del Marino dalla prigionia? e in quella lettera Marino non chiedette forse, oltre a un'intercessione presso il conte di Lemos, viceré di Napoli, al servizio del quale era stato Villamediana, anche un conforto di natura poetica? Ma la conoscenza diretta tra i due letterati induce a nuova valutazione anche di tre sonetti tradotti dal Villamediana dall'italiano del Marino. Sino ad oggi, il caso era apparso agli studiosi assai strano: Villamediana traduce infatti due sonetti mariniani e un madrigale (quest'ultimo mutandolo in sonetto) che altro non sono se non tre dei plagi da Lope. Si era sempre pensato che i due sonetti fossero stati letti dal Tassis entro la terza parte della *Lira*, pubblicata nel 1614, e il madrigale nella *Galeria*, addirittura del 1619; ma che cosa vieta di supporre che Villamediana e Marino parlassero delle rispettive composizioni poetiche, magari passando *brevi manu* le carte, visto che entrambe le opere mariniane prendevano forma durante il soggiorno torinese? Il Tassis potrebbe aver partecipato a quel 'furto' mariniano da Lope, potrebbe averlo visto nascere, per così dire, partecipando a sua volta in un gioco di riscritture e traduzioni elevato a potenza; oppure, Marino avrebbe potuto sornionamente mettere alla prova il collega, suggerendogli di tradurre i suoi componimenti senza rivelarne la fonte spagnola, per osservare divertito la deriva del testo originale nella cascata di passaggi da lingua a lingua.

Proprio sulla conoscenza che Marino poté avere della lingua spagnola e su altri corrispondenti importanti chiuderò questo mio intervento.

Nel medesimo manoscritto vaticano compaiono due lettere e l'annuncio di una terza: le due esistenti sono dirette rispettivamente a Lupercio Leonardo de Argensola e a suo figlio Gabriel Leonardo; la terza, non trascritta, era diretta al già menzionato Conde de Lemos Pedro Fernández de Castro, viceré di Napoli. Il nome del viceré riconduce al contesto culturale napoletano del secondo decennio del Seicento: Lemos, infatti, aveva fondato nel 1611 l'Accademia degli Oziosi, alla quale era stato subito affiliato



il Marino (che poi la visitò dal 1624 alla morte),<sup>27</sup> e proprio nei mesi della prigionia aveva ricevuto dal Marino un omaggio poetico, pubblicato in quel volume bilingue prima ricordato (nota 3). Ancora più importante è però, per evidenti ragioni letterarie, il legame avviato dal Marino con gli Argensola. La lettera rivela una buona familiarità con Lupercio, che si era scusato di non scrivere al Marino di suo pugno, indizio di riguardo e considerazione per il corrispondente. Sin qui, però, nonostante la presenza dei due fratelli Argensola nell'ambiente culturale napoletano sia nota da tempo, non sono state fatte indagini sugli eventuali debiti poetici, in entrambe le direzioni: indagini che il reperimento della lettera a Lupercio e di quella al figlio stabilisce ormai come necessarie. Nella lettera a Lupercio, inoltre, Marino inserisce una rivelazione importante sulla sua conoscenza della lingua spagnola:

Accetto volentieri la scusa e l'offerta di Vostra Signoria nel volermi scrivere nell'idioma suo naturale, perché in questa guisa verrò in un tempo istesso a conseguir l'onore d'alcun suo comandamento, et insieme insieme a far acquisto della lingua, di cui son tanto studioso.<sup>28</sup>

Marino, dunque, doveva essere in grado di leggere una missiva in spagnolo; d'altra parte, Lupercio si scusava di scrivere in spagnolo, mostrando così che la lingua d'uso tra i due era generalmente l'italiano. Ma il particolare importante è quell'ammissione, databile con sicurezza al dicembre 1611 (dunque ancora agli anni torinesi, gli stessi della frequentazione del Tassis), di essere «tanto studioso» della lingua spagnola, e di poter dunque approfittare delle lettere dell'Argensola per migliorarne la sua conoscenza (conoscenza che dunque non doveva essere perfetta). È ammissione che non sorprende, posto che Marino era nato e si era formato nella Napoli spagnola; ma è ammissione che dà nuovo impulso, per il fatto stesso di giungere direttamente dal Marino, alle ricerche sulle intersezioni tra Marino e la Spagna. Intersezioni dalle quali è pos-

---

<sup>27</sup> Cfr. Girolamo De Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli 2000, *ad ind.* e soprattutto ora M. Leone, *Presenze italo-iberiche nella napoletana Accademia degli Oziosi*, in via di pubblicazione su «Studi secenteschi» (ringrazio l'autore per avermi consentito di leggere il testo dattiloscritto).

<sup>28</sup> Carminati, *Per una nuova edizione dell'epistolario*, p. 322 (e cfr. il commento alle lettere 1 e 2).



sibile, ormai, escludere la presenza diretta di Marino in Spagna: il poeta infatti non nominò mai un viaggio né ebbe mai il tempo di recarsi personalmente in Spagna, come si evince non soltanto dalla dedica di Lope, ma dalla conoscenza ormai capillare della sua biografia. Il sonetto attribuito al Marino in un manoscritto della Biblioteca Nacional e intitolato *Descripción de Madrid*<sup>29</sup> andrà dunque considerato, se se ne volesse avallare l'attribuzione – che a mio vedere è invece improbabile – un mero esercizio letterario fondato su luoghi comuni dell'epoca e non il resoconto di un testimone oculare.

---

<sup>29</sup> Cfr. *supra*, n. 1.

ILARIA PINI

*QUIEN ASÍ TRADUCE NO TRASLADA:*  
ALCUNE NOTE SU *I RAGGUAGLI DI PARNASO*  
DI TRAIANO BOCCALINI TRADOTTI DA ANTONIO VÁZQUEZ

Risale a qualche anno fa l'importante contributo firmato da Davide Conrieri<sup>1</sup> nel quale si dimostra che Fernando Peres (o Perez, a seconda delle ricorrenze) de Sousa, al cui nome è legata la traduzione spagnola a stampa de' *I Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini,<sup>2</sup> altri non è che Antonio Vázquez, religioso portoghese appartenente ai Chierici Minori di Madrid. In tale intervento Conrieri sottolinea le strette relazioni di amicizia tra Vázquez e personaggi di rilievo (come il portoghese Manuel de Faria y Sousa) e il suo inserimento in un articolato circolo culturale molto attento all'operazione intellettuale sottesa alla prassi della traduzione.

L'analisi di Conrieri si colloca all'interno di un'ampia produzione di studi avente per oggetto la versione in castigliano dei

---

<sup>1</sup> D. Conrieri, *Vázquez traduttore dall'italiano allo spagnolo*, «Studi Secenteschi», 47 (2006), pp. 153-72.

<sup>2</sup> *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso de Trajano Bocalini Cavallero Romano* [...] Tradujolos de la Lengua Toscana en Española Fernando Peres de Sousa, y los dedica Al Ilustrissimo y Nobilissimo S.<sup>or</sup> Don Fernando de Faro Hijo Primogenito del Conde de Vimieiro y Heredero de su Estado [...], Madrid, Maria de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1634; *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso de Trajano Bocalini Cavallero Romano* [...] Tradujolos de la lengua Toscana en Española Fernando Perez de Sousa, y los dedica Al muy Noble, y Ilustre Señor Bartolomé Espinola, Huesca, [...], Iuan Francisco Larumbe Impressor de la Universidad, a costa de Pedro Escuer Mercader de Libros, 1640. Nel 1653 esce un'edizione che accorpa la prima e la seconda centuria: *Avisos de Parnaso de Traiano Bocalini Cavallero Romano. Primera, y Segunda Centuria*. Traducidos de Lengua Toscana en Española por Fernando Perez de Sousa. Y los dedica a Don Diego Fernandez Tinoco y Correa, &c. [...] Diego Díaz de la Carrera, Impresor del Reyno. A costa de Mateo de la Bastida, Madrid, Mercader de Libros, enfrente de San Felipe, 1653.

*Ragguagli*, a cominciare dall'imprescindibile monografia sull'influenza di Boccalini in Spagna di Robert H. Williams.<sup>3</sup> Più recentemente l'attenzione della critica si è focalizzata sulla censura politica operata da Vázquez e sulla fortuna della traduzione della postuma *Pietra del Paragone politico*.<sup>4</sup>

Restano tuttavia ancora da indagare le ragioni sottostanti l'operazione intellettuale effettuata da Vázquez, sia in riferimento all'ambiente culturale col quale egli interagiva, sia in relazione al vivace dibattito politico fra Lisbona e Madrid in anni cruciali per i rapporti fra le due corone. Lo stesso Conrieri chiude il prezioso intervento interrogandosi sulla posizione di Vázquez nei confronti della Restaurazione portoghese e auspicando ulteriori indagini sull'argomento.<sup>5</sup>

Quelli che mi accingo a presentare sono solo alcuni spunti sulla strategia utilizzata da Vázquez, risultati parziali di una ricerca tuttora *in fieri* sulla traduzione in spagnolo dell'Opera boccaliniana e della sua fortuna in ambito iberico.

---

<sup>3</sup> R. H. Williams, *Boccalini in Spain. A Study of his Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, George Banta Publishing Company, Menasha-Wisconsin 1946. Per la fortuna di Boccalini si rimanda alla bibliografia degli scritti di Firpo (S. Rota Ghibaudi, F. Barcia [a cura di], *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, Collana 'Gioele Solari', Dipartimento di studi politici dell'Università di Torino, Torino 1990) e a H. Hendrix, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica*, Leo & Olschki, Firenze 1995.

<sup>4</sup> M. García Aguilar, *Censura política en las primeras traducciones españolas de los Ragguagli di Parnaso de Traiano Boccalini*, in M. Arriaga Flórez et al. (eds.), *Italia-España-Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones. XI Congreso internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, Arcibel, Sevilla 2005, pp. 283-92; D. Gagliardi, *Fortuna y censura de Boccalini en España: una aproximación a la inédita Piedra del parangón político*, in in E. Fosalba, C. Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 2010, Studia Aurea Monográfica 1, pp. 191-207. Sul finire del 1614, sebbene gli esemplari più antichi riportino l'anno 1615, comparve la *Pietra del paragone politico*, silloge di trentun audaci ragguagli, impressa a Cormopoli (sic) da Ambros Teler (cfr. L. Firpo, *La terza Centuria inedita dei Ragguagli di Parnaso*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 2, 12 (1943), pp. 178-201. Per la genesi della *Pietra* si veda anche F. Longoni, *Alcune note sulla genesi del testo boccaliniano*, «Studi secenteschi», 40 (1999), pp. 3-29.

<sup>5</sup> Conrieri, *Vázquez traduttore dall'italiano allo spagnolo*, p. 172: «Quale fu la sua posizione reale in occasione della Restaurazione della monarchia portoghese (problema legato a quello analogo che si pone per Manuel de Faria e Sousa)?».

A richiamare l'attenzione, ancor prima di entrare nel testo della traduzione, sono le origini portoghesi di Vázquez (che di per sé non dimostrano l'appartenenza ad una parte politica, come d'altronde non lo dimostra nemmeno la scelta della lingua castigliana)<sup>6</sup> e il suo interesse per un'opera, quale i *Ragguagli*, fortemente antispagnola dal punto di vista politico. Al momento di dare alle stampe la sua versione del Parnaso, inoltre, egli sceglie uno pseudonimo ben lontano da quell'Antonio Velazquez con cui firma o promuove (in questo caso nascondendosi ulteriormente dietro a "un religioso") le successive traduzioni.<sup>7</sup>

Nonostante la traduzione risalga agli anni immediatamente precedenti, come dimostrano le *aprobaciones*<sup>8</sup> premesse al testo, non si può far a meno di notare, pur senza leggerci un diretto nesso causale, come le date di pubblicazione dei primi due volumi coincidano con momenti cruciali per la storia dei rapporti tra Madrid e Lisbona. Il primo volume esce infatti nel 1634, anno che si chiude con l'insediamento di Margherita di Savoia a Lisbona in qualità di

<sup>6</sup> A. I. Buescu, *Aspectos do bilinguismo Português-Castelhano na época moderna*, «Hispania. Revista Española de Historia», 44/1, n° 216 (2004), pp. 13-38: «[...] não deve proceder-se a uma identificação simplista entre a utilização do castelhano com a adesão ao domínio filipino e a escolha do português como "bandeira" de afirmação da nacionalidade. Ambas as situações se verificam, é certo, mas não pode estabelecer-se um paralelismo rígido entre a opção linguística e a lógica das fidelidades políticas, como o fez, de certo modo alguma de historiografia tradicional entre nós» (p. 29). R. Valladares, *Portugal y la Monarquía Hispánica, 1580-1668*, Arco, Madrid 2000, p. 23: «Los escritores del Portugal Hasburgo – e incluso los enemigos de Felipe IV durante la guerra de 1640 – usaron el castellano para redactar sus obras, aunque sólo fuera para llegar a un público más amplio».

<sup>7</sup> È il caso della traduzione de *Il Cappuccino Scozzese* di Rinuccini, pubblicata nel 1647 a Madrid da Gregorio Rodríguez: «Traduxolo en Castellano un Religioso, y lo saca a la luz Don Antonio Velazquez». Antonio Vázquez firma col vero nome solamente l'epitome della vita di San Felipe Neri (*San Felipe Neri. Epitome de su vida sacado de lo que della han escrito Autores diversos*. Compusole el Padre Antonio Vazquez de los Clerigos Menores, Secretario Provincial [...] Madrid, Gregorio Rodríguez) e l'edizione del 1661 della traduzione de *Il Cappuccino scozzese* di Rinuccini (*El Capuchino Escoces*. Escriviolo en Lengua Toscana Iuan Bautista Rinuchini [...] Traduxole en Castellano el P. Antonio Vazquez de los Clerigos Menores [...] Madrid, Diego Díaz de la Carrera). Vd. Conrieri, *Antonio Vázquez traduttore dall'italiano allo spagnolo*, pp.159-60.

<sup>8</sup> La *aprobación* di Fray Miguel Francisco de Parada è datata 1630; quella di Padre Basilio Varén de Soto risale al 1632.

Viceregina, operazione avente la doppia finalità di collocare in Portogallo una figura di sangue reale (richiesta a gran voce dai portoghesi, nel tentativo di far rispettare i patti di Tomar, soppe-  
rendo al problema del *rey ausente*) e di liberare lo scacchiere italiano dall'ingombrante presenza della duchessa dopo la sconfitta spagnola nella guerra di Mantova;<sup>9</sup> il secondo volume porta la data del 1640, anno che vede prima la ribellione catalana e successivamente la separazione del Portogallo.

Entrando nel testo e sfogliando le pagine ci si accorge che Vázquez non compie una pedissequa traduzione dei *Ragguagli*: egli non solo aggiunge o omette particolari di varia importanza ma scompagina l'originaria struttura dell'opera, dandole una configurazione completamente nuova. I due volumi dei *Discursos politicos, y Avisos de Parnasso*, dunque, costituiscono il risultato dello smembramento e della successiva ricomposizione delle due centurie pubblicate da Boccalini.

Nel primo volume degli *Avisos*, confluiscono, dopo un'accurata selezione, cinquanta ragguagli dalla prima centuria boccaliniana (pubblicata nel 1612) e cinquanta dalla seconda (del 1613).<sup>10</sup> Nel volume stampato nel 1640, invece, il traduttore raccoglie i ragguagli rimanenti, con l'eccezione di una decina,<sup>11</sup> la cui traduzione conoscerà solamente una circolazione manoscritta. Nel 1653, sotto il titolo di *Avisos del Parnaso*, sono pubblicate le due centurie riunite insieme, in cui viene pressoché ricostituito l'ordine originario dei

<sup>9</sup> R. Valladares, *La rebelión de Portugal. Guerra, conflicto y poderes en la Monarquía Hispánica (1640-1680)*, Junta de Castilla y León, Valladolid 1998, p. 23.

<sup>10</sup> *De' Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini Romano*. Centuria Prima. Appresso Pietro Farri, In Venetia MDCXII; *De' Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini Romano*. Centuria Seconda. Appresso Barezzo Barezzi, In Venetia MDCXIII. Circa le complesse vicende editoriali dell'opera boccaliniana si rimanda a S. Rota Ghibaudi e F. Barcia (a cura di), *Studi politici in onore di Luigi Firpo* e a Longoni, *Alcune note sulla genesi del testo boccaliniano*.

<sup>11</sup> I ragguagli mancanti sono (in numeri romani indicherò d'ora innanzi la centuria, in quelli arabi il ragguaglio, facendo riferimento, anche per le citazioni, a T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Laterza, Bari 1948, voll. 3): I, 24; I, 43; I, 78; I, 96; II, 38; II 44; II, 51; II, 56; II, 85; II, 96. Cfr. Williams, *Boccalini in Spain*, pp. 16s.; per una lettura dei ragguagli non tradotti vd. M. García Aguilar, *Censura política en las primeras traducciones españolas de los Ragguagli di Parnaso de Traiano Boccalini*.

ragguagli, con l'integrazione di un paio di avvisi precedentemente esclusi.<sup>12</sup>

Per dare un assaggio della ricerca che sto affrontando, mi concentrerò sulla prima centuria riunita da Vázquez, non solo per oggettive ragioni di tempo ma anche perché essa meglio si presta ad un'analisi dell'operazione effettuata, considerato che, come ho appena ricordato, la seconda centuria risulta composta dai ragguagli esclusi dalla prima. È proprio in quest'ultima, dunque, che il traduttore ha potuto muoversi con la massima libertà di scelta e, quindi, di ricomposizione, avendo a disposizione l'intero Parnaso a stampa di Boccalini per decidere quali ragguagli privilegiare nella traduzione.

Fin dal titolo scelto, *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso*, viene data particolare rilevanza al discorso politico veicolato dall'allegoria, antepoendolo a quest'ultima. Se in ambito spagnolo l'antispagnolo Boccalini era alla fine stato accettato da alti esponenti della cultura in ragione del suo stile,<sup>13</sup> sembra quasi che Vázquez, fin dal titolo, voglia legittimarlo anche sul piano del pensiero politico (con l'avvertenza, nelle *aprobaciones* preliminari, firmate da Miguel Francisco de Parada e Basilio Varén de Soto di averne addolcito, apparentemente, i toni più aspri).

La prima centuria è dedicata a un connazionale di Vázquez, Don Fernando de Faro, erede di ampi possedimenti sia in Portogallo che in Brasile. Non c'è bisogno di ricordare quanto le conquiste e le perdite nel nuovo mondo fossero motivo di frizione fra Madrid e Lisbona.<sup>14</sup>

Rivolgendosi a Fernando de Faro il traduttore sottolinea gli spunti di dottrina politica presenti negli *Avisos* utili soprattutto ai

<sup>12</sup> Si tratta dei ragguagli I, 78 e I, 96. In questa edizione viene inserito anche un ragguaglio appartenente alla postuma *Pietra del paragone politico* (III, 10).

<sup>13</sup> Cfr. il cap. III, *La fortuna critica*, in Hendrix, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica*.

<sup>14</sup> Quello delle proprietà nel nuovo mondo era un tema caldo per l'attualità dell'epoca. I portoghesi avevano sperato, unendosi alla Castiglia nel 1580, di trovare in essa un forte alleato nello sviluppo del loro impero d'oltreoceano. Quest'alleanza, invece, attirò le mire dei nemici della Spagna con conseguenti perdite territoriali e quindi economiche (pensiamo a Pernambuco) al cui recupero il Portogallo si rifiutava di contribuire economicamente – più di quanto già facesse – mentre Madrid continuava ad esigere maggiormente. Cfr. R. Valladares, *Epistolario de Olivares y el Conde de Basto (Portugal 1637-1638)*, Diputación de Badajoz, Salamanca 1998, pp. 33ss.

principi (specificazione assente nell'originale italiano).<sup>15</sup> Dopo essersi soffermato sul valore militare, dimostrato in Africa e nelle Fiandre, e sulla liberalità di Don Ferdinando de Faro, Vázquez conclude con una *captatio benevolentiae* augurando al suo benefattore una lunga vita per il lustro della patria. In queste poche righe che precedono gli *Avisos*, dunque, Vázquez si sofferma sul carattere politico dell'opera, presentandone il suo risvolto pratico, e sulla necessità di dedicarla a Fernando de Faro.

Il traduttore si rivolge poi al lettore evitando però di elencare i meriti dell'opera, data la già grande notorietà di Boccalini. Dopo aver ripetuto le precise parole con cui Boccalini stesso, attraverso un'argomentazione paradossale, presenta la seconda centuria al Cardinale Caetani, Vázquez offre «estas minas de auisos y preceptos politicos» al «curioso politico».<sup>16</sup> Proprio in senso politico sembrano andare i cambiamenti strutturali e lessicali che incontriamo nella traduzione.

Come già anticipato, il mancato rispetto dell'ordine boccaliniano originario salta immediatamente all'occhio di chi sfoglia il volume dei *Discursos Politicos* dato alle stampe nel 1634. Pur essendo stata più volte sottolineata dagli studiosi,<sup>17</sup> credo che questa nuova ricomposizione meriti qualche riflessione che vada oltre la mera constatazione.

Ho già avuto modo di accennare alla particolarità dell'architettura delle due centurie boccaliniane, caratterizzate da una struttura aperta e circolare, con evidenti richiami interni.<sup>18</sup> Vázquez, nel risistemare le tessere del mosaico boccaliniano, evidenzia questa caratteristica dei *Ragguagli* e sembra volerne sfruttare le potenzialità.

Il primo volume degli *Avisos* si apre con il primo ragguaglio della prima centuria boccaliniana (I, 1) e si chiude con l'ultimo della seconda (II, 100): la nuova centuria risulta in tal modo incor-

<sup>15</sup> *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso* (Al Ilustrissimo y Nobilissimo Señor don Fernando de Faro): «Por parte de su materia, porque contienen varios puntos de dotrina politica, y si esta à nadie mas conuiene, que a los Principes [...]».

<sup>16</sup> *Ibidem* (Prologo al Letor).

<sup>17</sup> Williams, *Boccalini in Spain*; García Aguilar, *Censura política en las primeras traducciones españolas de los Ragguagli di Parnaso de Traiano Boccalini*; Gagliardi, *Fortuna y censura de Boccalini en España*.

<sup>18</sup> Mi sia concesso rimandare a I. Pini, *Traiano Boccalini e l'alchimia del paradosso*, «Seicento & Settecento», 3 (2008), pp. 139-74.

niciata all'interno dei confini programmatici boccaliniani, quasi a voler offrire anche visivamente una *summa* di quel Parnaso.

La funzione programmatica del ragguaglio con cui Boccalini dà principio alla prima centuria è palese: attraverso l'allegoria dell'apertura di un fondaco in cui i politici vendono merci strane quanto utili (tra cui merita particolare attenzione lo spaccio di «numero infinito di occhiali»<sup>19</sup>) vengono introdotte sia le importanti tematiche che saranno costantemente riprese che la lente paradossale attraverso cui le stesse verranno affrontate.

Nel ragguaglio di chiusura, invece, Apollo esorta i letterati a conformare la vita ai propri scritti come ha fatto Seneca che, attraverso le sue opere, ha cercato di rendere «odorifero» quel mondo che è un «cadavero vivo».<sup>20</sup>

All'interno di questi *limites* riscontriamo un avvicinamento consequenziale di alcuni ragguagli che possono essere ritenuti accostabili per tematiche affrontate (II, 78 e II, 15 legati dal motivo della reputazione e accostati alle posizioni 84 e 85; II, 87 e II, 77 – collocati alle posizioni 86 e 87 – presentano situazioni simili riconducibili al rapporto tra principi e stampa; ecc.). L'impressione è quella che si voglia orientare il cammino del lettore, raccogliendo in piccoli nuclei tematici gli *Avisos*, a volte apparentemente contrastanti fra loro a causa della presenza di molteplici prospettive, disseminati all'interno del Parnaso boccaliniano. Ad essere oggetto di questa attenzione sembrano essere i ragguagli politicamente più rilevanti.

Sono ad esempio oggetto di raggruppamento mediante ricollocazione alcune fra le pagine ideologicamente più significative e dibattute dell'opera boccaliniana, quali quelle dei ragguagli 77, 86, 79, 84, 88, 89, 100 e 99 della prima centuria di Boccalini (collocati, rispettivamente dalla 33<sup>a</sup> alla 40<sup>a</sup> posizione).

Non vi è il tempo per passare dettagliatamente in rassegna le tematiche politiche ivi affrontate e le svariate riprese, anche lessicali, che legano il suddetto gruppo di ragguagli. Basti accennare al fatto che qui il traduttore riunisce *Avisos* che trattano, da diversi punti di vista, il problema della fedeltà dei sudditi verso i governanti e del modo che hanno questi ultimi per evitare ribellioni. In sintesi: i popoli rimangono fedeli ai principi che governano con giustizia e liberalità e permettono loro di vivere nell'abbondanza.

<sup>19</sup> Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, I, 1.

<sup>20</sup> *Ibidem*, II, 100.



Al contrario, essi si ribellano quando un'opprimente politica fiscale li porta alla disperazione. Ad essere messa alla berlina è pure l'ambizione dei principi che, attraverso una politica espansionistica possibile solo attraverso l'aiuto di privati divenuti soldati (ingannati da un uso strumentale del linguaggio), si ritrovano a capo di un territorio troppo vasto per poter essere governato con quella giustizia che si richiede. Tacito, presente a volte come personaggio, altre volte come *auctoritas*, viene in più luoghi accusato di essere il maestro di questi principi tiranni che vessano i popoli, come quei cattivi pastori che tosano e mungono oltre misura le loro pecore. Nel ragguaglio 84, ad esempio, Apollo redarguisce i letterati che vorrebbero leggere anche le parti degli *Annales* andate perdute, imputando a Tacito l'origine della moderna ragion di stato secondo la quale i popoli sono più scorticati che tosati, oppressi che governati, come se fossero «bestie a due gambe».<sup>21</sup> Con la sola prima carta degli *Annales*, si afferma, i Medici impararono a sedare le sollevazioni del popolo fiorentino.

Vázquez, però, quasi a voler offrire un sicuro diaframma interpretativo dei ragguagli successivi, fa precedere a tutte queste imputazioni, anticipandolo rispetto all'originale italiano, il ragguaglio in cui Tacito viene scagionato da tali accuse, dichiarate false da Apollo. E poche pagine più avanti è collocata la famosa autodifesa di Machiavelli, *alter ego* dello storico latino, in cui lo storico fiorentino riesce a far fronte a una serie di accuse molto simile a quelle da cui viene assolto Tacito, per poi venire condannato per essere stato sorpreso a mettere denti di lupo in bocca alle pecore (una condanna a mio avviso obbligata in vista della stampa dell'opera).

In altri avvisi dello stesso gruppo, le stesse tematiche vengono affrontate, oltre che dal punto di vista dei sudditi (il ragguaglio delle pecore che chiedono denti e corna per difendersi dai pastori non per nulla fatto immediatamente seguire, pure dallo stesso Vázquez, dall'autodifesa di Machiavelli) anche dal punto di vista delle repubbliche (in particolar modo della repubblica di Venezia) le quali, con un governo fondato sulla pace, l'abbondanza e la riconoscenza, coltivano l'amor di patria e la fedeltà nel cuore dei loro popoli.

Merita un accenno, seppur di sfuggita, il fatto che proprio questi siano gli stessi argomenti e i medesimi esempi presenti nelle prime

---

<sup>21</sup> Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, I, 84.

pagine della *Bilancia Politica*<sup>22</sup> (almeno per quanto riguarda le edizioni a stampa), cioè nell'apertura del commento che Boccalini fa di quel primo libro degli *Annales* citato da Apollo nel ragguaglio I, 84. Boccalini, infatti, dopo essersi soffermato sulla figura di Romolo, afferma che per evitare le sollevazioni è necessario mantenere il popolo nell'abbondanza<sup>23</sup> e nella pace.<sup>24</sup> Un principe che manchi in una delle due cose non sarà mai abbastanza amato, soprattutto se si tratta di un principe nuovo.<sup>25</sup> Boccalini cita, spiegando i modi possibili per evitare il sorgere di ribellioni, Periandro (presente nel ragguaglio I, 77) e addita quale esempio positivo la repubblica di Venezia (che sa usare somma giustizia nel premiare i concittadini e nel mantenere i vassalli nella quiete e nell'abbondanza).<sup>26</sup> Una delle maggiori cause di ribellione, prosegue Boccalini, è

<sup>22</sup> *La Bilancia politica di tutte le opere di Traiano Boccalini*, 3 voll., per Giovanni Hermano Widerhold, Castellana [i. e. Ginevra] 1678.

<sup>23</sup> *La Bilancia politica*, p. 5: «[...] onde quel Signore che vorrà estirpare dal loro Capo ogni pensiero, che potesse nascere, di provvedersi d'altro Padrone, è necessario che gli mantenga non solo senza penuria, ma in abbondanza, e massime dell'Annona; imperciòche nissuna cosa crucifigge più la pazienza della plebe, quanto la carestia del vivere, e parendole, che dovrebbe essere provveduta dal Prencipe, che l'hà in cura».

<sup>24</sup> *Ibidem*: «La dolcezza della quiete è quella, mediante la quale Ottaviano, doppo haver chiuso il Tempio di Giano, fù tanto caro à sudditi [...]»

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 5-6: «Vuol dunque haversi senza alcun dubbio per massima così potente, e così necessaria il trattare colla moltitudine, con si fatti riguardi di tenerla in pace, ed in abbondanza, che in qualunque di queste due cose si manchi, non sarà mai il Prencipe tanto amato, quanto bisogna, in ispecie à quel tale, che deve ricordarsi di esser Prencipe nuovo, dove sono rivolti gli occhi, i pensieri, e le speranze di ciascheduno»

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 6: «[...] dovrà il Regnante maturamente riflettere, che facendosi i Capi di fazione così dall'una, come dall'altra di quelle due parti, che frà di loro gareggiano, si produce quell'eccellenza di Cittadini, che deve tanto fuggirsi, quanto mostrò Periandro à Trasibolo collo scoronare le cime sopraeminenti di quelle spighe elevate»; pp. 6-7: «Hoggi giorno si è posta in atto pratico, questa Politica felicissimamente dalla Republica di Venezia, la quale, usando somma giustizia nel premiare il merito de' suoi Cittadini, non permette che alcuno de' più insigni divenga prepotente, nè che si covino gare e discordie private frà la Nobiltà del suo primo ordine, benche per altro fine le permetta nelle sue Città di Terra ferma, anzi procura coll'abbondanza delle cose, e della quiete far godere ogni tranquillità d'animo à suoi Vassalli, che in riguardo de gli altri popoli, non hanno che desiderare, e non solamente perciò non s'invogliano come malcontenti di nuovo dominio, mà s'interessano generosamente nella conservazione del presente Governo, come si vidde nella lega di Cambrai, che assoluti del giuramento prestato alla Republica, per pura vio-

la mancanza di giustizia, «non essendo egli [i.e. il Signore] fatto per altro, in un certo modo, che per servire i sudditi, e mantenerli in quiete».<sup>27</sup> Come è noto la *Bilancia*, ad oggi ancora priva di un'edizione critica, è rimasta inedita fino alla seconda metà del Seicento allorché ha visto la luce delle stampe fortemente rimaneggiata.<sup>28</sup> Tuttavia sappiamo di una diffusa circolazione di essa in forma manoscritta nell'intero ambito europeo, come risulta dall'alto numero di testimoni. Non ci è dato sapere se Vázquez avesse letto, al momento dell'assemblaggio della sua personalissima prima centuria, il commento boccaliniano a Tacito, l'opera in cui Boccalini esce dalla finzione letteraria per entrare in un discorso più esplicitamente politico.

Al di là delle mere congetture, l'intento del traduttore appare, a mio parere, quello di chiarificare il discorso politico (qui come in altri luoghi della centuria), rendendo il messaggio veicolato dal ragguaglio un'arma più esplicitamente comprensibile al lettore. E lo fa, in questo caso, nel parlare di argomenti perfettamente riconducibili al dibattito politico dell'epoca: la politica espansionistica di Madrid e le conseguenze, dirette e indirette (anche sul piano economico) che tutti conosciamo; che questi temi stessero a cuore al traduttore risulta anche al di fuori del piano strutturale.

Un'analisi puntuale ed esaustiva della traduzione in spagnolo dei *Ragguagli di Parnaso* non è stata ancora portata a termine. Williams si è soffermato su alcune caratteristiche dello stile del traduttore (all'epoca non ancora identificato con Vázquez), sottolineandone la tendenza ad essere a volte più prolisso dell'originale (*dar soddisfazione* diventa *satisfazer, y agradar*; *mansueto* viene tradotto con *domestico y manso*; ecc.), altre volte più conciso (*essendo venuti in cognizione* si contrae in *conociendo*, ecc.).<sup>29</sup> Wil-

---

lenza, si resero à Vincitori, mà tosto che parve l'occasione, scacciarono gli stranieri, e con avidità ricorsero à bramare, e conseguire il dolce dominio della Republica».

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 8; e prosegue: «Conciosia cosa, che una delle cagioni principali, che muovano à congiurare i Vassalli, è l'ingiustizia, così come l'utile, e l'honore de popoli sono le cause, ed i fini, che conseguiti da loro, gli inducono à mantenere il Prencipe anco ne' torbidi, e nelle disgrazie che potessero accadere».

<sup>28</sup> *Comentarii di Traiano Boccalini romano sopra Cornelio Tacito*, Giovanni Battista della Piazza, Cosmopoli [=Amsterdam] 1677; *La Bilancia politica di tutte le opere di Traiano Boccalini*.

<sup>29</sup> Williams, *Boccalini in Spain*, p. 12.

liams sottolinea, inoltre, la cautela con la quale il traduttore si è mosso all'interno dell'universo boccaliniano, cercando di non urtare la sensibilità politica e religiosa attraverso alcuni tagli operati soprattutto nella prima parte dell'opera.<sup>30</sup> Sono stati espunti, ad esempio, l'esame della veridicità del detto "rosso mal pelo", legato al tema dell'adulterio femminile (I, 51), alcuni passi molto caustici rivolti contro Colombo e Pizarro (II, 90), ecc.<sup>31</sup>

Ad un nuovo esame della traduzione risaltano però piccoli scarti operati da Vázquez rispetto all'originale italiano non riconducibili semplicemente ad una maggior prolissità o concisione. Per fare un unico ma, a mio parere, significativo esempio, ricorre più frequentemente rispetto a Boccalini l'accento a una gestione tirannica del potere, spesso caratterizzata da una aggressiva politica fiscale. Quando Paolo Paruta, in un ragguaglio collocato da Vázquez precisamente a metà della centuria (I, 67, collocato in posizione 50), illustra il vero significato del precetto politico che «per sicuramente governare fa bisogno tenere i popoli bassi» (i principi per evitare sollevazioni devono spogliare i sudditi dell'ambizione e non delle loro facoltà) il traduttore attua una piccola modifica rispetto all'originale affermando che tale insegnamento è tirannicamente messo in pratica da molti principi.<sup>32</sup> Merita un accenno il fatto che subito dopo viene collocato il ragguaglio I, 71, in cui Cesare accusa Marco Bruto di ingratitude e quest'ultimo si difende legittimando la lotta contro il tiranno. Attraverso la difesa, anche

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 14-15: «These are the major excisions. Since all but one are found in the first part of the book, they seem to reflect the translator's extraordinary caution at the outset of his task to avoid political or ecclesiastical offenses. As the work progressed his suppressions became shorter and of less import».

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 12-15.

<sup>32</sup> Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, I, 67 (i corsivi sono miei). «Il trito precetto politico, che per sicuramente regnare fa bisogno tenere i popoli bassi, così è vero, come malamente inteso e *pessimamente* praticato da molti principi, i quali per l'ingorda avarizia loro quella interpretazione danno alle ottime sentenze politiche, che più arreca loro presente utilità»; *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso de Trajano Bocalini Cavallero Romano*, p. 132v.: «El comun precepto Politico que enseña, es necesario, para Reynar seguramente, tener los vassallos abatidos, es tan verdadero como mal entendido, y *tiranyzamente* praticado de muchos Principes, que por su insaciable codicia dan a las mejores sentencias Politicas las interpretaciones, que les redunda en mayor vtilidad».

armata, della libertà repubblicana i senatori acquistano, per Bruto, gloria eterna.

Anche nel ragguaglio I, 69 (collocato immediatamente prima di quello in cui Paruta approfondisce il motto politico appena ricordato) si affronta la tematica dell'avarizia dei principi, i quali, dopo aver ricavato il denaro necessario dai sudditi, sono soliti gratificare questi ultimi sacrificando l'ufficiale responsabile di aver fatto rispettare le leggi vigenti. In questo caso viene definito tirannico il comportamento del principe di Negroponte che abbandona Andrea Alciato, ligio amministratore della giustizia, nelle mani dei suoi persecutori.<sup>33</sup>

Anche l'animo di Taide, cortigiana ammessa in Parnaso per insegnare agli ufficiali «l'importante e difficilissima filosofia di cavar da un governo danari e riputazione», da «rapace» diventa «tiránico».<sup>34</sup> Allo stesso modo Ausonio Gallo, nel saccheggiare l'Egitto, si comportò non «sfacciatamente» ma «tiranicamente».<sup>35</sup> Tirannia viene definito, per ben due volte all'interno dello stesso ragguaglio, anche l'esercizio del potere da parte di quei principi che coltivano la discordia e le divisioni fra i propri sudditi.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, I, 69: «Il prencipe, conforme al costume di molti, per cattivarsi la benivoglienza de' suoi sudditi, iniquamente aderendo ai persecutori, più che molto accrebbe le insolenze loro e i travagli dell'Alciato»; *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso de Trajano Bocalini Cavallero Romano*, p. 131r.: «[...] el Principe (conforme la costumbre de muchos) por grangear la beneuolencia de los vassallos, haziendose *tiranicamente* à la parte de sus enemigos, y perseguidores aumentò sus demasias, y la afflicion de Alciato [...]».

<sup>34</sup> Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, II, 36; *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso de Trajano Bocalini Cavallero Romano*, p. 169r.

<sup>35</sup> Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, II, 76: «[...] l'astenersi dalla robba altrui, da Ausonio Gallo, che tanto sfacciatamente saccheggiò l'Egitto datogli in governo?»; *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso de Trajano Bocalini Cavallero Romano*, p. 191v.: «[...] el no tocar en los bienes agenos Ausonio Galo, que tan tiranicamente saqueò el Egipto, que se le auia dado en gouierno [...]».

<sup>36</sup> Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, II, 58: «I popoli, soggetti a que' prencipi c'hanno scritte quelle lettere, per alcuni loro deputati le hanno fatte presentare ad Apollo»; «onde dai circostanti fu creduto che Sua Maestà in qualche escandescenza dovesse prorompere contro que' prencipi che di così brutto eccesso erano accusati»; *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso de Trajano Bocalini Cavallero Romano*, p. 201v.: «Los vassallos sujetos a estos Principes dieron cuenta à Apolo de semejante tirania por medio de vnos Diputados, que le presentaron las mismas cartas [...] por lo qual creyeron los

Anche quando si affronta il tema spinoso del favorito di corte (II, 5), l'ambizione di questi «monstruos de ambición y codicia» (espressione assente in Boccalini) da «portentosa» diventa «tiránica».<sup>37</sup> Chissà se si può leggere in questa insistenza sulla gestione tirannica del potere un'influenza della pubblicistica portoghese che (oltre a prendere di mira il *valido* per eccellenza, il conte duca Olivares)<sup>38</sup> dipingeva i Felipe come tiranni che avevano illegittimamente occupato il trono di Lisbona.

Gli elementi fin qui delineati non bastano, ovviamente, per definire l'operazione intellettuale del traduttore e nemmeno per chiarire la sua posizione all'interno del dibattito politico dell'epoca.

L'impressione, però, è che attraverso questi piccoli ma significativi scarti, di cui si potrebbero fare svariati esempi, Vázquez cerchi di sottolineare tematiche riconducibili alla scena politica a lui contemporanea (per le quali l'opera di Boccalini risultava ancora attualissima) assumendo, credo, una posizione critica nei confronti di alcuni aspetti della politica olivarista. Certo si tratta di minime differenze rispetto a Boccalini che, se non portano a conclusioni certe, tuttavia attirano l'attenzione di chi confronta le due stesure, visto che generalmente Vázquez risulta essere fedele all'originale. Ritengo che ripartire da una minuziosa analisi testuale delle traduzioni spagnole, sia quelle che hanno avuto una diffusione a stampa, che quelle che hanno visto una circolazione manoscritta, possa

---

circunstantes, auia de prorumpir en algun gran enojo contra los Principes acusados de tan inhumana tirania [...]».

<sup>37</sup> Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, II, 5: «[Apollo] fece risoluzione di crudelmente perseguir que' servitori, che con la portentosa ambizion loro e con gli artifici affatto diabolici intraprendono l'impresa di dominare il padron loro; di maniera tale, che pochi anni sono contro questi tali pubblicò taglie grossissime e premi molto ricchi da darsi a quei che ai suoi giudici gli avessero palesati»; *Discursos Politicos, y Avisos del Parnasso de Trajano Bocalini Cavallero Romano*, p. 138v. e s.: «[Apolo] determinò resuelto perseguir cruel, y seuero à los nociuos priuados, que con su ambicion *tyranica*, y con artificios diabolicos emprenden atreuidamente, ser señores de sus mismos dueños. De suerte, que ha pocos años, que contra ellos hizo pregonar muy cantiosos hallazgos, y ricos premios para los que descubriessen, y entregassen à sus juezes estos *monstruos de ambicion y codicia*».

<sup>38</sup> J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares: the Statesman in an Age of Decline*, Yale university press, New Haven- London 1986; J. H. Elliott, L. W. B. Brockliss, eds., *The World of the Favourite*, Yale University Press, New Haven-London 1999.

contribuire ad illuminare molteplici sfaccettature della ricezione dell'opera boccaliniana nella penisola iberica.

GIOVANNI CARA

LE METAMORFOSI DEL ROMANZO GRECO-ROMANO.  
CERVANTES, TECNICHE DI *DÉCOUPAGE*

Credo che sia necessaria una breve premessa metodologica, come si usava scrivere qualche tempo fa quando ci si esponeva nella lettura di un 'mostro sacro' che, con le sue pieghe, facilita interpretazioni discordanti ed eterogenee, mai definitive e talvolta necessariamente prive di un anacronistico *copyright*. La premessa è in realtà multipla: viene da una congerie che, a mano a mano che negli ultimi anni vanno avanti gli studi sul romanzo, fa pensare al romanzo stesso come a una forma perennemente in cerca di sé e d'una sua definizione, forma precipua per adattarsi, proteicamente, a tempi, luoghi, emittenze e destinazioni differenti e variegate; come se, fin dappprincipio, l'avventura della cronaca e l'avventura del romanzo, incrociate con questioni poetiche legate all'universale e al problema della verosimiglianza – altro punto critico –, fossero una cosa sola e dovessero confliggere, viste le diverse esigenze di affabulazione delle comunità destinatarie di Eliodoro o, per darci un limite, di Cervantes. D'altro canto c'è un'incolmabile distanza che separa i destinatari che ricevono in ascolto da quelli che iniziano a disporsi chini su un libro e, persino, magari cominciano ad affacciarsi di fronte a una tipografia che restituisce il senso perturbante del doppio e della riproducibilità dell'unico, come accade proprio a don Quijote a Barcellona quando vede comporsi presso la stamperia la seconda parte di Avellaneda, già di per sé simulacro (*Quijote*, I, 62), o, nella polverosa istanza della cronaca, nella festa per Santa Teresa, quando gli studenti (prima addirittura che il secondo tomo uscisse?), insieme all'apocrifo per colmo di *mise en abyme*, si divertivano sui carri studenteschi mascherati da Chi-



sciotte e Sancio.<sup>1</sup> Ed è proprio Teresa d'Ávila che si mostra emancipata e ribelle rispetto a tutta la realtà sociale e persino formale che la circonda, quando nella *Vida*, 2, descrive con uno dei più bei tratti che io conosca il brivido della lettura segreta, così denso d'increspature sociologiche e profondità personali, prodromo della postura familiare e solitaria di fronte alla lettura, e scorre di nascosto da suo padre le pagine dei libri di cavalleria insieme a sua madre, con le medesime modalità che si sarebbero ripetute per secoli. Ma lo stesso Cervantes, nella doppia novella del *Casamiento engañoso* e del *Coloquio de los perros* (1613), descrive le possibilità del destinatario che ascolta e di quello che legge silenziosamente.

Il problema del doppio, a margine tra pregresso e succedaneo, è una consapevolezza fortissima nel *Quijote* che ha troppe valenze, così profondamente letterarie e di poetica, da non poterne capire o dire le radici, spesso millenarie, tanto da non riuscire a misurare la distanza dalla cima.<sup>2</sup> E il romanzo sembra spesso alla critica un genere poco facilmente accettabile come figlio d'una trafila generazionale, che poi magari si perde o trasforma nella congerie storica; un piedritto di Michelangelo nell'affresco della Sistina, che cita la scultura grecoromana, o una svirgolata comica nel teatro dei *graciosos* che, forse inconsapevolmente, viene dal teatro latino e poi dal teatro italiano delle maschere; la citazione imprevista nel passo di un flamenco, dove s'incrociano diverse origini semitiche, qualche volta opposte, o la pertinenza della citazione dantesca nelle scelte di Montale circa il sonetto: sono tutti elementi tra se-

---

<sup>1</sup> Tra le maschere del corteo studentesco del 1615, a Zaragoza, don Chisciotte e Sancio offrono «grande regozijo, y entretenimiento»; cfr. Luis Díez de Aux, *Retrato / de las Fiestas / que a la beatificacion / de la Bienaventurada Virgen y / Madre Santa Teresa de Iesus, Renovadora de la Religion... // Año 1615 / Con licencia en Zaragoza. // Por Juan de la Naja Quartanet Impresor del Reyno de / Aragon y de la Universidad*, p. 53. Cfr. anche le considerazioni di F. López Estrada, *Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la edad media como "asunto festivo" (el caso del Quijote)*, «Bulletin Hispanique», 84, 3-4 (1982), pp. 291-327, che segnala la popolarità nelle feste delle maschere cervantine. Il tutto sul limite della vertigine letteraria tra primo e secondo tomo quando, dopo Avellaneda, le gare poetiche di Saragozza divennero meta letteraria invisibile.

<sup>2</sup> Cervantes ne ha perfetta coscienza, a mio parere, e lo rende fatto narrativo nel prologo postumo – in tutti in sensi – al *Persiles*: su questo mi sono soffermato in G. Cara, *Studi su Cervantes. Con una frangia novecentesca (Tiempo de silencio di Luis Martín Santos)*, Cleup, Padova 2010, pp. 163-94.

miotica e storiografia letteraria che si accettano. Spesso casi analoghi non si ammettono per il romanzo.

I temi fissi e la struttura per episodi sono presenti ancora ben dentro l'età della stampa. Se Cervantes nel *Don Chisciotte* menziona le «donzelle [...] che andavano con frusta e palafreno, e col peso di tutta la loro verginità, di monte in monte, e di valle in valle; e [...] ve ne fu qualcuna nei tempi passati che, giunta a ottanta anni senza aver dormito una sola volta sotto un tetto, andò sottoterra intatta come l'aveva fatta sua madre», non è forse perché prende in giro quel tema narrativo della fanciulla perseguitata che non era ancora scomparso nella narrativa della sua epoca?<sup>3</sup>

Le considerazioni che seguono non vogliono in alcun modo tracciare linee filologiche di derivazione stretta; cercano, invece, di fare emergere una peculiarità del romanzesco, più ancora che del romanzo: ossia la sua capacità onnivora di assumere, digerire e riproporre ogni sedimento letterario, anche ai limiti della consapevolezza storica ma, certo, non sempre della coscienza semiologica e costruttiva. Come a dire: forse Cervantes non era talvolta consapevole dell'uso di fonti pregresse, perché dissipate da intermediari e vicissitudini folcloriche; ma, senz'altro, ne era partecipe e questo faceva di lui, come d'ogni narratore, un plagiatore; raffinato, coltissimo, più di quanto si voglia ammettere, ma – anche, appunto – un plagiatore; forse non conosceva di prima mano alcune fonti greco-romane, eppure ne conosceva gli archetipi, le nerbature e le ripercussioni narrative, utili a costruire un'articolazione per le sue storie: del resto, nel *Quijote*, la vicenda del romanzo come meta-vicenda narrativa (quindi narratologica) pare innegabile e il medesimo *Quijote*, ogni volta di più, appare come una kermesse di evocazioni e riferimenti incrociati.

Dovrò dare per scontati molti riferimenti critici, per lo più recenti, che tendono a ripensare il romanzo lungamente attestato – e quasi sempre, al pari del teatro, condannato e censurato – come una forma che ha padri lontani nel tempo, proprio come Amadigi o il trisavolo proprietario dell'armatura che Alonso Quijano, oramai *antojadizo*, indossa spolverando le rimanenti proprietà familiari. Con questo gesto, mi sembra, don Chisciotte rievoca un rito ch'è molto più che espressione di anacronismo generazionale: il protagonista cita, attraverso un suo feticcio personale – peraltro ripetuto

---

<sup>3</sup> Cfr. R. Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla scrittura silenziosa*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 82.

anche in uno dei suoi nomi che allude proprio a una parte poco nobile dell'armatura – un suo precedente; è letteratura contemporanea che evoca letteratura del passato, con tutto l'umorismo che possiamo vederci ma anche con un raffinatissimo malinconico *ingenio*, denso di ragioni citazionali (e plagi).

Si delinea insomma un lascito da una generazione all'altra, pure in relazione a due grandi rivoluzioni: quella tecnica della stampa e quella sociale dell'urbanizzazione e della fabbrica (diciamo, per don Chisciotte, di Barcellona e della tipografia e, per Cervantes, dell'esercizio esattoriale), che impegnarono moltissima arte barocca per la quale fu urgente contrapporre un *elogio de la aldea* riparatore, proprio mentre tale *elogio* veniva propagandato nei *corrales* dei centri urbani.<sup>4</sup> Tali rivoluzioni, peraltro, non è detto che per esempio non abbiano riguardato anche la poesia, oggi più facilmente concepibile in forma di libro, silloge, *plquette*, attraverso la concezione umanistica del canzoniere petrarchista e del *libro de la vida*, con una scansione e un'organizzazione che risente dei ritmi 'narrativi' della lettura, verso una 'storia' che supera il

---

<sup>4</sup> Altro termine su cui è arduo fare il punto: non mi pare un caso che il mulino – in quanto luogo sociale di produzione – costituisca il clic originario ed emblematico della picaresca, nel *Lazarillo*, tra l'assunzione della tradizione biblica per eccellenza (Mosé, il depositario della Legge) e il suo superamento (quale legge per un misero figlio di ladruncoli ignoranti?). *Anti-romance*, il *Lazarillo* discute dalle basi il romanzo cavalleresco capovolgendone ogni termine e giocando *au contraire* sugli stereotipi dell'eroe bellissimo, nobile, fortunato, benvenuto da Dio, errante e fortunatamente solitario (mentre la solitudine per Lazarillo è la sua condanna); Lazarillo nasce nel luogo dove la comunità sta cercando il sunto meccanico del risparmio sul bene comune e, con esso, ha già concepito il furto. Riflessione sull'*anti-romance*, il *Quijote* riflette al quadrato sull'eroe che non esiste più e che inscena un cavaliere in evidente difficoltà con gli oggetti della novità 'borghese' che lo circondano. In fondo è a Barcellona che si dà compiutamente lo scacco dell'eroe anacronistico e schiacciato sul più moderno dei misuratori della modernità: l'orologio; è a Barcellona, infatti, che il tempo sfondato sul mistero lontano del romanzo cavalleresco ed il tempo del presente coincidono e costituiscono una vertigine, laddove Ricote e Cide Hamete sono musulmani, rispettivamente una vittima della cronaca e l'altro responsabile di un'*historia* che non si può «veramente deffinire», come Manzoni colse nella sua ambientazione spagnolesca d'una vicenda che è comune a tanti controcampi barocchi: il *Celoso extremeño* cervantino, ma anche *Fuenteovejuna* di Lope, alla fine, da prospettive diverse, inquadrano le contraddizioni del borgo che rifiuta le ragioni della continuità rurale e cercano di ridurla a ragione, anzi respingendo le noie esterne e cercando di blindare lo *status quo*, tra elogio dell'*aldea* e condanna dell'emigrazione nelle Indie.

singolo istante effimero della lettura e insegue la logica ragionevolezza della storia di un'epoca personale. Non è un caso che, tra Cinque e Seicento – ben prima delle rivoluzioni borghesi del Settecento – il dibattito sul romanzo prese a termine di confronto l'epopea e il poema narrativo.<sup>5</sup>

D'altro canto non si può che evocare la sibillina complicità che ha lo scrittore Cervantes, al margine critico del suo prologo del 1605, dove rende omaggio al suo dispositivo multiplo (l'uomo malinconico, l'uomo faceto, il figlio ed il figliastro, il pezzo letterario che non conclude), in equilibrio perfetto col prologo quasi postumo al *Persiles* (1617), che sul tema del doppio e della relazione fra letteratura e vita ritorna con gesto narrativo e leggero, al pari di Italo Calvino e della sua lezione americana. Infine una questione poco frequentata se non dai filologi,<sup>6</sup> per cui il romanzo – *novel* o *romance* – ha una storia antica ed articolata ma poco indagata nella sua centripeta capacità di attrazione e rielaborazione tematica.

Il romanzo come storia di storie, vicenda intrecciata con tante altre fra citazioni e ipertesti, plastico affabulatorio di altri plastici, temi fissi e schemi narrativi;<sup>7</sup> la narrativa si rigenera continuamente grazie alla sua capacità metamorfica. E che la letteratura sia una storia di continue riscritture e di nani che seguono giganti non è una grande novità. Lo fu forse ancor di più per il romanzo dell'epoca aurea, che ancora risentiva delle necessità dell'antica trasmissione orale dove il «complesso di storie principali e secondarie», persino nella «mescolanza di prose e di versi, di generi [...] e di scene tratte dalla storia letteraria» conduce Tim Whitmarsh, qui tradotto da Rosamaria Loretelli, a parlare di «assemblaggio» e alla medesima Loretelli, molto efficacemente, di «metodo combinatorio»:<sup>8</sup> se altrove l'autrice parla di «bricolage»<sup>9</sup> in riferimento

<sup>5</sup> Tra i riferimenti critici alludo, oltre Loretelli, *L'invenzione del romanzo...*, almeno a M. Doody, *La vera storia del romanzo*, Sellerio, Palermo 2009; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011. Su quella che a me pare una frangia della scuola italiana di De Benedetti – del tutto positiva – sono significativi in Italia i tentativi elastici sulla scorta del comparativismo delle mappature di Moretti, con i suoi cinque volumi einaudiani sul romanzo.

<sup>6</sup> Cfr. per esempio le considerazioni di M. L. Meneghetti, *Il romanzo*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 75ss.

<sup>7</sup> Cfr. Loretelli, *L'invenzione del romanzo...*, pp. 66ss.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 97; l'opera cui faccio riferimento è quella di T. Whitmarsh, *The Birth of Prodigy: Heliodorus and the Genealogy of Hellenism*, in R. Hunter

all'attività cantautorale epica, legandola al processo di trasformazione romanzesca, si comprende che, all'altro lato, nel laboratorio d'artista, si compie un sottile lavoro di *découpage*, termine che proditoriamente desumo dal linguaggio cinematografico e che definisce la complessa operazione di pre-distribuzione, per il montaggio delle sequenze, dei segmenti narrativi<sup>10</sup> che poi possono essere utilizzati come tessere per ricomporre il domino.

È di circa vent'anni fa una favola che circolava per spiegare il funzionamento degli archetipi narrativi, che a sua volta utilizzava variamente le tessere del domino tematico a noi noto; si delineava grosso modo così: «un bimbo dalle doti sovrumane giunge dal cielo sulla Terra. Fornito di straordinaria bontà, egli è incomprenduto ai più e solo una ristretta cerchia di umani riesce a comprenderne l'inconsueta bellezza interiore. Tra essi, pochi e veri privilegiati sono i bambini, che per primi comprendono la sua miracolosa capacità di ridare vita. Ma la malvagità e l'infinito egoismo dell'uomo lo condannano: la creatura innocente viene costretta alla prigionia, all'esame e sacrificata. Ma dopo qualche giorno, tra inconsueti segni naturali, la creatura rinasce e ascende nuovamente al cielo». Alla domanda del professore di letteratura italiana all'Università su chi individuassimo noi studenti come protagonista del racconto, la risposta fu: «ovvio, la storia di Cristo». Il commento e la controrisposta ci aprì ('diverti', in senso etimologico) a una congerie di ipotesi e suggestioni: «sì, ma è anche la storia di *E.T. l'extraterrestre* di Steven Spielberg (1982)».

Ho voluto imboccare con un aneddoto il difficilissimo sentiero delle metamorfosi romanzesche per abbordare con semplicità il tratto più inafferrabile con cui, fin dalle origini – se mai sia possibile pervenire a qualche origine – si presenta il romanzo, forse più di altri generi, o più di altri generi perennemente sfiduciato dalle

---

(ed.), *Studies in Heliodorus*, Cambridge Philological Society, Cambridge 1998, p. 96.

<sup>9</sup> Cfr. Loretelli, *L'invenzione del romanzo...*, p. 72.

<sup>10</sup> Cito da un classico: «Se tante persone molto intelligenti o molto creative hanno fallito nella regia, la ragione è che non possedevano contemporaneamente lo spirito d'analisi e lo spirito di sintesi che, tenuti simultaneamente all'erta, permettono di eludere innumerevoli trappole create dalle frammentazioni del *découpage*»; cfr. F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. il Saggiatore, a cura di G. Ferrari, F. Pititto, Milano 2009, p. 16.

retoriche e dalle poetiche: la sua proteica capacità di mimetizzarsi, il suo camaleontico potere di sparire allo sguardo per appiattirsi su una natura circostante che cambia con le ore, le stagioni, le epoche, la sua tendenza polifonica ad assumere voci eterogenee.<sup>11</sup> Evitare la facile critica per cui sarebbe anacronistico accostare eventi letterari così distanti come le *Metamorfosi* di Apuleio e il *Pinocchio* di Collodi è quasi impossibile: seppure, in questi anni, si fanno sempre più godibili e interessanti gli studi che, pur storicizzando i fatti, tendono a osservare gli scambi – non solo apparenti e insignificanti – tra il Cervantes del *Quijote* e le *Metamorfosi* di Apuleio, per usare un esempio paradigmatico tra i tanti. Preme qui aggiungere che è proprio la storia zoppicante ed eterodossa del romanzo, fin dal suo statuto nominale nelle letterature occidentali, a favorire una certa anarchia critica; non è solo una questione terminologica (*romance*, *roman*, *novela*, *romanzo*, *novel*) ma, contestualmente, credo, anche una questione semiologica. In effetti niente di più proteiforme appare, tra Cinque e Seicento, ossia quando si giocano tutte le carte che faranno del futuro *novel* occidentale il ‘nostro’ genere di riferimento, il romanzo come controforma, metaforma, poliforma, ipo- ed epiforma, polipo e mostro e, per usare terminologia spagnola, *libro*, *historia*, *cuento* o *relación*.<sup>12</sup> E sul pericolo della tentazione tentacolare, narrazione divagante e citazionista, sarebbe facile citare il dialogo cervantino tra due cani, così pieno di voci altrui e di lacerti persino macrotestuali di altri ‘romanzi’: quello di Lázaro de Tormes *in primis*, per asserire sostanzialmente l’opposto, in piena vertenza poetica cervantina, ossia che non è

<sup>11</sup> Cfr, per esempio M. Fusillo, *Il romanzo greco: polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia 1989.

<sup>12</sup> La coscienza di un’antica storia di incontri e riscritture è presente fin dai commentatori ed editori cinquecenteschi. Vale la pena di riferire a modo di esempio il commento di Filippo Beroaldo alla sua edizione delle *Metamorfosi* di Apuleio (Venezia 1516), quando stabilisce il paragone diretto con Luciano: «fu proprio lui tra gli autori romani a scrivere gli undici volumi de *L’asino d’oro* o *Le metamorfosi* con una trama simile e uno stile brillante in cui si rivela elegante, erudito e scaltro. Ed è quasi certo che il suo vino venga dal vitigno di Luciano, e che egli abbia usato l’opera di Luciano come il suo archetipo personale e segreto. Ma esiste una grande differenza tra l’asino greco e quello latino. Quello greco è breve. Questo è prolisso. L’opera greca è semplice e descrive concisamente la trasformazione e il ritorno da uomo ad asino e da asino a uomo. La nostra opera è veramente molteplice, e spazza via la noia dall’orecchio interiore con storie opportunamente inframezzate»: in Doody, *La vera storia del romanzo*, p. 345.

vero che “yo soy solo”, come dopo la lezione del cieco comprende Lazarillo, ma che dal dialogo tra due bislacchi reietti e dall’ascolto di un sifilitico bugiardo può persino nascere uno scritto di qualche pregio.

Mi pare che tutta la narrativa cervantina sia un profondissimo serbatoio di storie tradizionali che da *fabula* si fanno *novella*, che si costruiscono come frange o brani di “novela” anche nel senso *a lo italiano* che l’autore diede. Credo che all’autore, nella sua indefettibile smania scrittoria, non importasse tanto dirimere le fonti, spesso peraltro disperse e indirette, quanto suturarle, il meglio possibile e con tutti i difetti del caso. E non senza divertimento. L’asino di Sancho è l’esempio narrativamente maggiore; ma Avellaneda lo è ancor di più narratologicamente, e lo sono Ginés e Maese Pedro con l’idea di un’autobiografia picaresca che non potrà mai essere conclusa finché l’autore protagonista è in vita: straordinario esempio di consapevolezza circa il valore postumo dello scrivere.

Per buona sorte l’immagine di Cervantes come *ingenio lego* è stata ampiamente superata, anche se qui e là non del tutto. Uno dei puntelli critici per parlare dell’insipienza cervantina è stato e continua ad essere fino a tutto il Novecento la lunga sequenza della novella interpolata del *Curioso impertinente*, dal medesimo autore, con arguzia e *agudeza* poetica, riabilitata nella seconda parte in funzione puramente dilettevole, ma anche per fare emergere a contrasto una perfetta coscienza del tessuto, della trama, dell’intenzione artigianale della filatura. Cervantes, magnifico ‘spositore’ e artigiano del racconto, vede la falla denunciata e ne fa un punto di forza. Proprio quella sequenza, centrale nella prima parte del *Quijote*, direi quindi emblematica nella costruzione d’una storia, quella del 1605, che deve considerarsi autonoma sincronicamente nelle intenzioni d’autore, pare come un quadro parlante, in abisso, esattamente come il quadro della storia di Amore e Psiche nelle *Metamorfosi* di Apuleio: con le stesse conseguenze, finanche; e con la stessa coscienza autoreferenziale della storia che si rispecchia, in un caso nelle vicende storiche e in un altro in quelle mitiche umanizzate e disperse nell’individualità, nelle traiettorie degli archetipi umani, tra cenerentole, biancanevi, uomini contro donne e figli contro genitori. Nella seconda parte del *Quijote*, in effetti, pensando tanto ai *descuidos* minimi come il misterioso viavai dell’asino di Sancho quanto ai possibili difetti macroscopici

come la stramatura del *Curioso impertinente*, Cervantes guarda al sé stesso di dieci anni prima e risponde alle critiche dei suoi detrattori utilizzando le medesime critiche a scopo narrativo. Piega, per così dire, gli effetti di realtà a ragione romanzesca; fa dell'arto di un polipo, direbbe Cipión a Berganza, un carattere precipuo del suo scrivere.

Torno ad Apuleio e alla sua novella interpolata, anche se devo in questa sede tralasciare la complessa relazione tra *auctor* e *actor*, narratore e personaggio autobiografo che, nella costruzione di Apuleio, mette sul tappeto una quantità di problemi narratologici che evocano, in una volta sola, tanto l'intero *Quijote*, con la sua congerie di voci e specchi narrativi, quanto il *Lazarillo* e la picaresca in generale. L'avventura di Amore e Psiche è nel nostro immaginario mito; invece è mitografia tarda che Apuleio, per noi, tradusse in romanzo; a rileggere per bene la lunga sequenza centrale la vicenda vede Venere come una suocera irosa e proverbiale, Psiche come una ragazza poco avveduta e Amore come un giovane combattuto tra madre e compagna; con la quale, molto borghesemente, alla fine si sposerà con l'approvazione dell'ingombrante mamma: "e tutti vissero felici e contenti". Beninteso, l'idea di un andamento insieme fiabesco e risibile, del tutto lontano dal linguaggio del mito, non è un'idea peregrina, ma è ampiamente accettato dai classicisti, che su tali questioni sono forse ultimamente più disponibili dei filologi moderni ad accettare letture sincroniche di testi lontanissimi tra loro. E su tutta la vicenda regna la dimensione fiabesca che darà una miriade di alternative. Psiche è la figlia cadetta di due nobili e le due sorelle maggiori saranno causa della sua sventura: rovesciando i termini genealogici, a partire dal prototipo, è ovvio pensare ai tipi incrociati d'infinita varianti: l'eterna diatriba, anche biblica (Caino e Abele), tra cadetto e primogenito, centrale nel *Persiles*, è qui riprodotta nella sua ragione sociale, per cui l'ultimo – come nel *Persiles* – è il positivo e il primo il negativo. Un archetipo talvolta ripetuto e rovesciato (i fratelli o le sorelle sono cadette); talaltra ripetuto e ampliato (la madre è invidiosa, come novella Venere). Sappiamo che l'iconografia plurisecolare ha cristallizzato l'intera sequenza nell'attimo in cui la *curiositas* – termine sul quale dovremo tornare e che costituisce il movente dell'intera vicenda in Apuleio e della sua propaggine secentesca nel *Quijote* – spinge Psiche a illuminare con una lanterna a olio il suo misterioso amante per scoprirne, atterrita ed estasiata, l'infinita bellezza divina. Eppure è tutto il contorno della lunga no-



vella interpolata che sfugge: la dannazione di Psiche per la sua enorme bellezza; l'invidia delle due sorelle maggiori per il ricco e appassionato amante, il loro pruriginoso maledetto consiglio di smascherare il compagno, la furia di Venere che non sopporta la bellezza di una umana, le prove da superare, il secondo caso di emendabile *curiositas* di Psiche – una recidiva – nella sua discesa agli inferi come nuova Orfeo, e infine il perdono e il matrimonio. Ed è da notare, fra i tanti tratti dissacranti rispetto alla tradizione mitologica, che Psiche deve affrontare la prova della discesa agli inferi per procurare a Venere un profumo per una *soirée* tra dèi: insomma, non vuole fare brutta figura. Tutta la vicenda è intrisa del nefasto desiderio di sapere, della curiosità strettamente legata all'invidia per la felicità altrui e anche legata a doppio filo con la sfiducia che regola il rapporto d'amore e con l'immagine dell'amore infelice se rinchiuso in una prigione dorata, come quella che Amore dedica a Psiche. Ma anche come quella che Carrizales costruisce per Leonora nel *Celoso extremeño* o Anselmo per Camilla nel *Curioso impertinente*. Sarà solo in libertà e per le strade del mondo che Amore e Psiche potranno amarsi davvero, quando cioè la curiosità sarà messa alla dura prova del continuo confronto con la realtà. Segnalo inoltre che nell'immagine della matrigna invidiosa si cela la medesima immagine archetipica che unisce curiosità a invidia, che darà numerose variabili di fronte ad altrettanti specchi. Specchio peraltro immagine a sua volta di un eterno confronto con sé stessi e, sottilmente, del desiderio – direbbe, Girard – secondo l'altro, dato che esso restituisce la possibile immagine che gli altri possono avere di noi e che noi non possiamo per natura osservare.

La vicenda di Amore e Psiche è narrata a una fanciulla infelice da una vecchia che desidera consolarla e alleviare il suo dolore, durante una sosta in cui Lucio, bestia metamorfica da soma d'una compagnia di briganti, si trova in una grotta. Ci sono insomma tutti gli elementi narrativi, e ripetutamente evocati in un gesto sincronico, che uniscono Sherazade, Ulisse, Enea e appunto la vecchia di Apuleio. E il curato di Cervantes, che legge in un'osteria una novella scovata in una valigia dove peraltro si trova pure un altro racconto: *Rinconete y Cortadillo*, di tale Miguel de Cervantes. Vale pure la pena di ricordare che, nel bel mezzo di una vicenda in abisso come quella che si dipana durante la lettura della novella, al piano di sopra della locanda don Chisciotte dà di matto e scambia otri per nemici e vino per sangue; esattamente ciò che, nel libro precedente dell'*Asino d'oro* (il terzo), era accaduto a Lucio. E an-

che in quel caso con grandi perplessità del narratore – quasi sorta di Cide Hamete, o traduttore, o narratore in possesso del manoscritto – che dubita sulla veridicità dell'opinione d'un asino e quindi di sé stesso. Insomma: in entrambi i casi siamo di fronte a un narratore col suo pubblico all'interno di una narrazione coi suoi lettori; a un protagonista (Lucio o Don Chisciotte) che apparentemente si fa i fatti suoi e nulla ha a che vedere con la vicenda narrata; a un luogo protetto in cui è facile sciogliere le parole che fanno trascorrere il tempo. E a un caso di curiosità pericolosa: la stessa, e qui cerco di arrivare al punto, che condanna tanto Lucio quanto il nostro idalgo vecchiotto e rattoppato, prima di divenire, secondo il suo sentire, un eroe cavalleresco. La stessa curiosità, infine, che anima tanto il lettore quanto gli ascoltatori del *Curioso impertinente*, acribiosi glossatori della vicenda in abisso e della sua forma.

A ben vedere – come dicono gli studiosi di Apuleio a proposito della novella interpolata di Amore e Psiche – anche la storia del *Curioso impertinente* si trama all'interno dell'arazzo con la medesima doppia intenzionalità: *delectare*, sì, ma anche ammonire; e ammonire, a sua volta, nel duplice senso cervantino, ambigualmente suggerito dall'esemplarità delle sue novelle, di *ejemplaridad* etico-sociale e letteraria. Lucio è curioso, troppo curioso, e questo lo condanna e lo costringe a un lungo viaggio sotto metamorfosi; ma anche don Chisciotte pecca di curiosità – come rischia il peccato di superbia – e di curiosità per le virtù magiche e misteriose della letteratura; ciò che Platone vedeva di negativo nella poesia don Chisciotte lo materializza e incarna: è l'altra faccia della *moria* positiva che Erasmo volle descrivere nel suo *Elogio*. In abisso e in minore, anche Psiche e Anselmo sono pericolosamente curiosi e si comportano seguendo le regole del desiderio secondo l'altro. Dice Lara Nicolini, in riferimento alla vicenda di Psiche:

Introdotta in maniera fortemente allusiva da un *incipit* che è una chiara eco del prologo, il racconto si mostra in effetti come un vero e proprio modello in scala ridotta dell'intero romanzo, un segno di come la storia principale andrebbe letta. [...] Al di là della trama generale, che rispecchia tradizioni narrative diffuse in ogni tempo, e degli apporti originali con cui il letterato Apuleio contamina e impreziosisce l'elemento folclorico-favolistico proiettandolo nella sfera del mito, il nucleo della vicenda presenta molti elementi a noi ben noti: un protagonista curioso e sordo agli avvertimenti; la sua *curiositas* come un peccato di cui dovrà scontare le conseguenze; le peripezie cui lo costringe un atto

di trasgressione dovuto appunto alla *curiositas* [...]; infine, a sciogliere l'*impasse*, l'intervento di un *deus ex machina*.<sup>13</sup>

È bene osservare come Cervantes operi in senso simile, rovesciando però, come fa anche nel *Persiles*, le ragioni di una meta-storia sovrumana e indirizzando l'eventuale sguardo divino tra le polveri dell'umana necessità. Eppure, mi pare, con intenzioni analoghe rispetto a quelle di Apuleio; quest'ultimo «proietta nella sfera del mitico l'elemento folclorico-favolistico», all'interno di una vicenda che è evidente rivisitazione iper-romanzesca (di *Lucio o l'asino*, dello pseudo-Luciano e, in terzo grado, presumibilmente di un romanzo perduto, le *Metamorfosi* di tale Lucio di Patre);<sup>14</sup> Cervantes, invece, annega l'elemento folclorico-favolistico a sua volta nell'asprezza di un'ambientazione recente e di una vicenda che conclude senza alcuna redenzione divina, a meno di non voler considerare ironico e sereno il rinsavimento finale di Alonso Chisciano sul letto di morte. Se Lucio troverà finale salvezza grazie ad Iside, risolvendo macrostrutturalmente quanto contenuto nel quadro emblematico centrale, don Chisciotte, sotto lo sguardo acribioso di Cide Hamete, rinsavendo dalla sua malsana *curiositas*, non potrà che morire, tornando anch'egli, come Lucio, quel ch'era prima della metamorfosi: un vecchio idalgo scalcinato prossimo alla morte (in questo caso per la comparazione tra Cervantes e Apuleio mi attengo, ovviamente, solo al primo tomo del 1605). Per entrambi, Lucio e don Chisciotte, si verifica tuttavia un'aporia senza la quale non esisterebbe il romanzo né il racconto delle loro vite:

In effetti la curiosità ha condotto il protagonista all'errore, ma la metamorfosi lo ha paradossalmente posto nella condizione di poter esercitare questa curiosità al massimo grado, dal momento che il suo nuovo aspetto lo rende testimone inosservato di quanto gli accade intorno, concedendogli di vedere tutto (o quasi) oggettivamente.<sup>15</sup>

L'oggettività di don Chisciotte, ovviamente, parrebbe un paradosso, se non fosse che è proprio grazie alla sua follia che i lettori riescono a cogliere le verità mosse che nessun altro romanzo, così

<sup>13</sup> Cfr. L. Nicolini (ed.), Apuleio, *Le metamorfosi*, Rizzoli, Milano 2005, pp. 32-33.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

sinteticamente, era riuscito ancora a raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro: prostitute, osti buffi e locandieri corrotti, avidi lettori sempliciotti e colti benpensanti, preti al servizio dei potenti e pirati, musulmani espunti per decreto dall'anagrafe e famiglie divise, donne alla ricerca della propria libertà e ragazzini sfruttati, grassocci contadini impauriti e nobili pastori letterari che incrociano, sulla pagina di un libro, stremati normalissimi colleghi affamati dopo una giornata di lavoro. Persino il primo tomo del 1605 diviene, per lo scrittore, riserva narrativa per sfondare Cide, nel secondo tomo del 1615, sull'inquietante quinta dei decreti di espulsione reiterati dopo il 1609 e farne un ulteriore 'curioso impertinente'.

Nel calderone di critiche rivolte a Cervantes, mentre ancora infuriava la polemica sulla possibilità di un epos in prosa e si tentava di comprendere la natura del romanzo, una tra le più interessanti è proprio relativa all'andamento ecfrastico e divagante della sua narrazione. Tale andamento appartiene al romanzo – uso tale anacronismo terminologico per semplicità – fin dalle sue origini e porta dietro con sé attacchi similari in epoca classica come in epoca moderna; consapevoli, entrambe le storie classica e moderna, che sulla linea metamorfica e permeabile di queste prose, che si posano l'una sull'altra e si modificano interagendo, mutuando intere sequenze ai limiti del plagio e mutando come un grande libro, si riscrive continuamente la medesima storia con infinite variabili. Cioè si coglie il limite e lo si oltrepassa di volta in volta, in una sorta di autoscrittura, tra aristotelismo e platonismo e tra verosimile e sconfinamento nel pericolo della finzione più vera della realtà. Non è un caso che il rovello critico che da sempre perseguita il romanzo consista nella sua inverosimiglianza.

Tornando alla critica circa la scarsa compattezza della prima parte del 1605: pare dettaglio di poco conto, ma per Cervantes era fondamentale e, da un punto di vista diacronico, significava rivedere con un gesto non solo i romanzi di cavalleria, ma anche tutti i romanzi che, uno dopo l'altro, stavano riemergendo dalle polveri della storia: *Le storie etiopiche* di Eliodoro, *Le metamorfosi* di Apuleio, *Dafni e Cloe* di Longo Sofista e il *Satyricon* di Petronio, per fare quattro esempi macroscopici. E significava cancellare una delle caratteristiche precipue dei riferimenti che Cervantes poteva avere, che non sono solo i libri di cavalleria, che pure conservano *quella* caratteristica, ossia l'essere mutaforme che accolgono al

loro interno, quando il narrato lo consenta e la narrazione lo permetta, storie parallele e interpolate, come *Amore e Psiche*, *El Curioso impertinente* e un terzo esempio: la storia della matrona nel *Satyricon*.

Il castone interpolato da Petronio, che fa narrare ad Eumolpo un aneddoto per allietare la galleria di strani personaggi, è l'ennesimo esempio di desiderio triangolare: ancora una volta, secondo gli studiosi del fenomeno, strettamente legato alla vicenda del quadro principale e contenente. La vicenda, brevemente, è questa: una giovane donna, rimasta vedova, piange disperata il marito morto disteso su un letto di pietra in una cripta. La sua ancella la consola. Vicino alla cripta tre ladri crocefissi vengono sorvegliati da un soldato perché i parenti non ne trafughino i corpi. Il soldato ode i lamenti della donna, scende giù nella cripta e cerca di consolarla offrendogli del cibo. Grazie all'intercessione dell'ancella la donna cede e banchetta accanto al corpo del marito. Il soldato avanza nella sua impresa e, grazie all'ancella, la donna si concede. Per tre giorni i due trascorrono insieme la notte, finché i parenti di uno dei ladroni, approfittando dell'incuria del soldato, trafugano il corpo. La vedova ha un'idea per salvare l'amante: sostituire il corpo del condannato con quello del marito. Il soldato è salvo e l'amore può proseguire.<sup>16</sup>

Ho ridotto all'eccesso un racconto densissimo di implicazioni e segni che forse, per un lettore dell'epoca, potevano pure parlare molto di più di quanto non pensiamo, anche senza pensare alle strane congruenze con l'epilogo evangelico. Ed è questo il punto: Petronio ambienta la vicenda ad Efeso, come l'Anonimo del *Lazarillo* il finale a Toledo o Cervantes spesso usa Siviglia, tutt'e tre luoghi chiarissimamente connotati per il lettore dell'epoca, e non precisamente come spazi ameni. Tanto la vicenda della matrona quanto quella di Psiche – al di là di moltissime analogie tematiche incrociate con quella del *Curioso impertinente* (la presenza della serva; il luogo chiuso che è luogo di morte; l'amore segreto; la presenza di una figura terza che serve da eco e specchio del desiderio; l'invidia legata all'eros; l'eros vissuto attraverso l'esperienza altrui; la commistione di amore e morte; ma sopra tutti, l'apparente distanziamento dalla trama centrale grazie a un narratore che è anche personaggio romanzesco: nel caso del *Quijote* Cervantes addi-

<sup>16</sup> Cfr. Petronio, *Satyricon*, A. Aragosti (ed.), Rizzoli, Milano 1995, 111, pp. 419-23.

rittura proiezione di Cervantes!) – è qualificata dalla tradizione come lascito del ricordo lascivo e aberrante della milesia. Narrativa, cioè, metamorfica, appiccaticcia, informe e immorale per eccellenza. Va fatta osservare l'ennesima coincidenza di un "ingenio lego", a proposito del capitolo I, 47, quando il curato e il canonico riprendono il discorso sui romanzi di cavalleria e ragionano proprio sulle anamorfosi di tale genere: qui viene inserito come progetto futuribile un *Persiles* in abisso e viene evocata, come pericolo della narrazione, proprio la tradizione milesia. Tradizione che reca con sé il doppio pericolo dell'immoralità e dello smembramento narrativo.

Margaret Doody, forse esacerbando i termini critici del problema 'romanzo', insiste nel contestare la tradizione anglosassone di separare, sia storicamente che semioticamente, *romance* da *novel*; e in effetti la continua presenza di *fabulae* come quella cui ho accennato in principio, che mutano spostandosi di storia in storia e di genere in genere, costringe perlomeno a chiederci se, al di qua della modernità, il *Pinocchio* di Collodi, *Il visconte dimezzato* di Calvino o *C'era due volte il barone Lamberto* di Rodari siano *romance* o *novel*, con tutti i lacerti di cavalieri, asini, metamorfosi e voli fiabeschi che si portano dietro. Non è solo un problema di temi, ma anche di tecniche narrative. Sicché insisto sulle interruzioni della narrazione principale e sull'interpolazione di novelle a sfondo erotico che paiono essere caratteristica fondante del romanzo fino a tutto il Seicento. E considero un esempio illustre e caro a Cervantes: *Le etiopiche* di Eliodoro. Alludo al racconto che il greco Cnemone fa a Teagene e Cariclea della propria infelice vita. C'è tutto l'armamentario cervantino, dal *Quijote* del *cautivo* al *Persiles*, dal *Celoso extremeño* all'*Amante liberal*: pirati, naufragi, prigionie e tombe, rispecchiamento della vicenda amorosa in abisso rispetto al quadro testuale generale, desiderio secondo l'altro, triangolazione erotica e persino basse intenzioni borghesi come quella del denaro.

I destinatari e il narratore in abisso sono tutt'e tre prigionieri di filibustieri che hanno fatto bottino dopo il naufragio di una nave pirata sulla costa egiziana. Il racconto è al principio del primo libro, sicché si presenta come un innesto prolettico che ha, per il lettore, la funzione d'illuminare l'intera vicenda romanzesca. Brevemente la vicenda di Cnemone è la seguente: il suo anziano padre, rimasto vedovo, decide di risposarsi con una giovane donna

«non volendo riporre tutte le speranze in me, figlio unico».<sup>17</sup> Ecco qua in un breve dettaglio ragioni, direbbe ancora Girard, poco legate alla “menzogna romantica” e decisamente affini alla “verità romanzesca” e al complicato sistema sociale fatto di rapporti poco eroici e solitari. Si costituisce un triangolo su basi economiche e s’innesci la miccia, si stabiliscono i presupposti narrativi per una vicenda che già sappiamo come andrà a finire: un vecchio padre, una bella matrigna, un giovanotto pronto alle gioie del sesso, una questione d’eredità. Inutile dire che la donna inganna il marito e ciruisce il figliastro, che, per averla respinta, è condannato attraverso l’inganno all’esilio; un padre che dapprincipio crede alla moglie e poi comprende l’errore; la presenza di un’ancella sordida e astuta che prima favorisce la sua padrona e poi la tradisce; un continuo viavai tra le stanze da letto.

Nel rileggere i romanzi antichi – in tale maniera, senza contrapposizioni postmoderniste, i classicisti parlano delle prose che ci sono giunte e non evocano eccessivi problemi critici e terminologici – si ha l’impressione di grandi avventure che gli scrittori di epoche successive avrebbero utilizzato con grande disinvoltura, plagiandole, carpendone le tecniche, raccontando sotto nuova veste le storie in esse contenute, persino intendendo, com’è nel caso di Cervantes, i reconditi significati testuali, ossia il punto del tessuto e della «maglia rotta», per dirla con Montale, che fa osservare la sutura tra artificio e natura. Il riuso, il plagio – appunto – la metamorfosi, la citazione, lo spostamento sono le tecniche del romanzo da sempre, insomma. Lo sono nel *Satyricon* rispetto al romanzo greco e lo sono per Cervantes rispetto a tutto il suo ampio bagaglio intertestuale. Infiniti intertesti che divengono ipotesti, giunti tra le sue mani attraverso complicate resistenze e imprevisti rimbalzi: difficilmente Cervantes avrà letto *Dafni e Cloe*, ma *Dafni e Cloe* era un modello per Tasso. L’esordio metaletterario ed ecfrastico di Longo Sofista, che contempla un affresco dove sono dipinte le vicende dei suoi eroi e, come in un *tableau vivant*, fa loro prendere vita è decisamente affine, in ordine narrativo inverso e analettico, alla pinacoteca del *Persiles* dove i protagonisti vedono la loro storia pregressa. E, al fondo della questione che fa collimare una bella narrazione con le necessità profonde per cui quella narrazione esi-

<sup>17</sup> Eliodoro, *Le etiopiche*, Aristide Colonna (ed.), Utet, Torino 1987, pp. 69-71.

sta e si dipani come artificio, valgono queste parole di Encolpio, nel *Satyricon*, che, ancora in una pinacoteca, osserva le rappresentazioni di amori divini felici perché bilaterali e privi del “desiderio secondo l’altro” e, con un veloce tratto, spiega le ragioni della sua infelicità e il motivo stesso di ogni racconto:

Apollo fece rivivere in un fiore l’ombra del fanciullo e anche tutti gli altri racconti mitici parlano di amori in cui non ci furono rivali. Io, al contrario, ho accettato come ospite e amico un tipo più spietato di Licurgo.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Petronio, *Satyricon*, 83, p. 339. Tanti potrebbero essere gli esempi per rilevare quanto il romanzo, da sempre, abbia lavorato su sé stesso per mimetizzarsi, reincorporando lacerti di altri romanzi. È una linea di ricerca apertissima: mi permetto di segnalare la medesima impostazione in Cara, *Studi su Cervantes*.





DONATELLA PINI

BAREZZI AUTORE, TRADUTTORE, EDITORE DI ROMANZO  
SPAGNOLO E DINTORNI

La natura proteiforme dei testi spagnoli diffusi in Italia da Barezzo Barezzi nel primo Seicento fu la diretta conseguenza della sua particolare fisionomia culturale: una fisionomia composita, dedita a una pluralità d'interessi, anche reconditi, mai banali, sempre stimolanti, e miscelati in modo originale. La ricerca estetica da lui perseguita come operatore culturale e commerciale, non routinaria né conformista, puntò, anche se non esclusivamente, alla scoperta e valorizzazione di autori e testi nuovi – oppure non troppo noti o decisamente minori – e consentì a lui, cremonese, di affermarsi nel difficile ambiente dell'editoria veneziana di cui pure aveva una discreta pratica e dimestichezza visto che, stabilitosi a Venezia nel 1578, aveva svolto un lungo periodo di apprendistato presso l'importante stamperia di Francesco Ziletti.

La sua attività editoriale iniziò nel 1591, dapprima in collaborazione con altri (non identificati, sotto la sigla *apud Baretium et socios*) poi in forma autonoma.

Nei primi due decenni del '600 i suoi affari prosperavano: il B. viaggiava per l'Italia visitando librai, frequentando fiere, ricercando buoni testi da pubblicare, spingendosi fino a Napoli per visitare il Costo [...]<sup>1</sup>

Morì sul finire del 1643 o ai primi del 1644.

Al momento della morte del Barezzi l'azienda non doveva essere fiorentissima: evidentemente non aveva saputo reggere alla crisi generale del commercio librario che cominciava a manifestarsi in forme inquietanti a Venezia. Ancora nel testamento del figlio Francesco, collaboratore e continuatore dell'a-

---

<sup>1</sup> A. Cioni, C. Mutini, *Barezzi, Barezzo*, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/barezzo-barezzi\\_\(Dizionario\\_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/barezzo-barezzi_(Dizionario_Biografico)).

zienda paterna, permangono tracce dei debiti contratti dal Barezzi con ogni probabilità nell'ultimo periodo dell'attività editoriale.<sup>2</sup>

Pochi hanno spezzato con decisione una lancia in favore di un apprezzamento a tutto tondo di Barezzo Barezzi. La scarsa qualità materiale di molte sue stampe testimonia una certa esiguità dei mezzi a disposizione, una certa approssimazione e forse anche il favore non assoluto dei circuiti entro cui ebbe a muoversi, giustificando l'ammissione pressoché comune della sua inferiorità rispetto ai grandissimi stampatori veneziani dell'epoca.

Ciò nonostante, o forse proprio a causa di questo, tutti concorde hanno notato l'originalità dei suoi interessi e quel «gusto sicuro» che «gli permise di afferrare le novità del genere picaresco» e di captare «le possibilità implicite che esso riservava»<sup>3</sup> (si noti che non aveva fatto studi regolari); in particolare il fatto di essersi dedicato per ben trent'anni (dal 1606 al 1635) alla diffusione in Italia del romanzo picaresco spagnolo e – quasi a estensione di ciò – delle novelle di Cervantes. Fatto assolutamente inconsueto, soprattutto se ne consideriamo l'intensità e la continuità: credendoci, insomma; ed assumendo come traduttore quel «carattere sistematico» che – come afferma Maurizio Masala – è «assolutamente atipico nel contesto italiano della prima metà del Seicento, che non aveva ancora visto nascere la figura del traduttore professionista legato organicamente all'industria editoriale».<sup>4</sup>

Se infatti ci limitiamo alla sua attività di traduttore – oltre che editore – della picaresca, si può osservare come essa si sia svolta per progressivi ampliamenti: nel 1606 traduce il primo *Guzmán*, nel 1615 rivede il primo *Guzmán* a cui aggiunge la versione del secondo,<sup>5</sup> nel 1622 traduce il *Lazarillo de Tormes*,<sup>6</sup> nel 1624 e nel

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> M. Masala, *Il Picariglio Castigliano di Barezzo Barezzi*, Bulzoni, Roma 2004, p. 14.

<sup>5</sup> Cioni, Mutini, *Barezzi*, parlano di un apprendistato abbastanza raffazzonato nella prima traduzione del *Guzmán*, che Barezzi andò gradualmente perfezionando, soprattutto con la «soluzione di non poche incertezze (specie per quel che riguarda la resa di espressioni idiomatiche)» grazie a «un duro tirocinio linguistico [...] non compiuto soltanto sui libri ma in un rapporto diretto con i rappresentanti di una cultura viva in quegli anni in Italia».

<sup>6</sup> Gli stessi parlano a proposito del *Picariglio Castigliano* di una «padronanza assai accresciuta della lingua spagnola» e del «conseguente tentativo di misurarsi in qualche modo con l'originale» che approda «ad una ricca e vivace

1625 traduce rispettivamente il primo e il secondo volume della *Pícara Justina*,<sup>7</sup> nel 1635 rivede e ripubblica il *Lazarillo* con l'aggiunta del *Lazarillo* apocrifo.

Procedendo per estensione dal nucleo che qui più interessa, la picaresca, ecco che troviamo che l'ultima opera tradotta di pugno del Barezzi fu il *Poema trágico del español Gerardo* di Céspedes y Meneses (1630): romanzo non più picaresco ma ascrivibile al genere psicologico-sentimentale, dove Barezzi frenò l'arbitrio e l'inventiva dimostrate nelle prove precedenti, astenendosi dall'inserimento di citazioni e racconti e traducendo anche i versi dell'originale.<sup>8</sup>

Se poi estendiamo lo sguardo alle edizioni barezziane di opere spagnole tradotte da altri, ecco che troviamo, molto prima della celebre versione di Noviliers Clavel delle *Novelas ejemplares* (1627) e in collaborazione con altri «soci», un'altra opera tradizionalmente associata a Cervantes e considerata come una sorta di grammatica scientifica e ideologica soggiacente al *Quijote*: *El*

---

capacità inventiva che sconfina assai spesso con l'arbitrio» con l'interpolazione di motti popolari, favole classiche, commenti personali, polemici e moralistici, il tutto volto ad intercettare il gusto dei lettori: risultato sicuramente documentato dalla dovizia delle ristampe e delle edizioni accresciute che fanno parlare di «incontrollata e davvero picaresca duttilità inventrice».

<sup>7</sup> Anche a proposito di questa traduzione si parla di fretta, cui lo stesso Barezzi allude nel prologo giustificandola con la necessità tutta mercantile di battere la possibile concorrenza («perché siamo adesso in un mondo, nel quale vi sono più scimmie che gatti»), di superficialità e incertezze dovute anche agli errori provenienti dal testo della *Pícara* utilizzato dal Barezzi (l'edizione di Bruxelles del 1608) più scorretto rispetto alle edizioni precedenti di Medina e di Barcellona del 1605. Ma soprattutto si parla di una dovizia incredibile di aggiramenti delle difficoltà attraverso giri di frase, soppressioni ed aggiunte di apologhi e citazioni da Dante e Petrarca, e persino racconti di vario genere e dubbio gusto, nonché i diciassette sonetti «asinini» (che per prima mise in evidenza e pubblicò E. Aragone, *Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 14 [1961], 4, pp. 284-312) in stile giocoso, di gusto bernesco e metro burchiellesco: «ritrovato poetico» carico di «ingenuo esotismo», dettato dall'«intenzione tutta seicentesca di sbalordire i lettori con un ritrovato poetico che potesse allontanare definitivamente il pericolo di futuri e temuti concorrenti» (Cioni, Mutini, *Barezzi*).

<sup>8</sup> Cioni e Mutini, seguendo Aragone, notano anche un'intenzione moralistica, dichiarata nel proemio, contrastante con il tono del testo e la finalità dello stesso autore.

*examen de ingenios* di Juan Huarte de San Juan nella versione di Salustio Grazi (1600).<sup>9</sup>

Quello che colpisce e desta curiosità, poi, è la maniera originale in cui questi interessi si sono composti e intrecciati; come pure la 'solidarietà' e continuità dei piani entro cui si è manifestata la sua attività: impossibile dissociare la sua operosità di scrittore da quella di editore e di traduttore, attività che furono da lui coltivate alacramente e senza soluzione di continuità.

Considerarle separatamente significherebbe rinunciare a tratteggiare, anzi non vedere, una fisionomia che invece si è imposta all'osservazione di molti per la sua originalità, ovviamente inseparabile dalla dimensione commerciale e industriale; anche se non abbiamo elementi per affermare di quanto personale disponesse la sua officina, quanto e fino a che punto riuscisse a permettersi in modo sistematico quelle iniziative che lui stesso testimonia, di allontanarsi dalla sua stamperia per sviluppare nel resto d'Italia l'attività di scoperta e promozione delle novità editoriali. Disponiamo a tal fine soltanto dei suoi paratesti, in cui ama informare il lettore con singolare frequenza dei suoi spostamenti da Venezia a Napoli, delle sue relazioni, a volte controverse, con autori di cui pubblicò le opere (per esempio con Tommaso Costo, di cui pubblicò il *Fuggilozio*<sup>10</sup> e che lo definì in una sua lettera «huomo in vero di ceruello molto svegliato»<sup>11</sup>).

<sup>9</sup> *Essaminatione de gl'ingegni de gli huomini acconci ad apparare qual si voglia scienza. Di Giovanni Huarte ... Di lingua castigliana in pura italiana da Salustio Gratii recata ...* appresso Barezzo Barezzi & compagni, Venezia 1600. Nello stesso anno appare anche con titolo diverso: *Essaminatione de gl'ingegni de gli huomini accomodati ad apprendere qual si voglia scienza. Di Giovanni Huarte ... Dalla lingua castigliana tradotto in pura italiana da Sal. Gratii recata ...* appresso Barezzo Barezzi e compagni, Venezia 1600.

<sup>10</sup> *Il fuggilozio di Tomaso Costo diuiso in otto giornate ....: con molte bellissime sentenze di grauissimi Autori, che tiranno il lor senso à moralità: e con due copiosissime tauole*, Appresso Barezzo Barezzi, & Compagni, Venezia 1600. Barezzi lo dedica a Matteo di Capua facendo queste dichiarazioni che molto interessano ai fini della sua estetica, del suo profilo di stampatore e della sua tempra di uomo: «Questa mia professione [...] ch'è d'industriarmi intorno all'onorato mestiero de' libri, mi costringe quasi ogni anno a far lunghi viaggi da questa mia felicissima patria a diverse principali città d'Italia, nelle quali, oltre al guadagno de' denari, m'è sempre accaduto farne un migliore, ch'è stata l'amicizia di persone letterate, virtuose, e di bello ingegno, dalle quali ho cercato con ogni mezo possibile, e per onore, e per mio profitto, di aver qualche bella opera degna di stampa, non facendo però elezione eccetto che di quelle che mi fussero parute tali. Ora l'anno passato, ch'io mi trovai per la già detta

Spesso sono visibili segni di fretteolosità che fanno pensare che a volte dovette abbandonare il suo impegno profuso su fronti tanto numerosi e vari, per cederlo ad altri, magari bruscamente: sembra trattarsi proprio di questo quando affida a Guillaume Alexandre de Noviliers Clavel il compito di tradurre le *Novelas ejemplares* di Cervantes, per mantenere lui invece quello di editore, in modo da battere sul tempo l'altra edizione, recante la traduzione di Donato Fontana, che doveva comparire a Milano di lì a pochi mesi (1627).<sup>12</sup> Per cui troviamo, presso le officine Barezzi, la singolare e interessante compresenza di due traduzioni de *La gitanilla* di Cervantes: una sua, senza che se ne dichiari la paternità cervantina e inserita all'interno del *Picariglio Castigliano* (1622),<sup>13</sup> e una di

---

causa in Napoli, godei spesso la conversazione del signor Tomaso Costo, dagli onorati studi e dal felice ingegno del quale ho cavato, in molti anni ch'io ho amicizia e servitù seco, alcuni parti che dati da me per mezo delle stampe in luce, sono stati molto accettati al mondo. Ma fra gli altri ch'ebbi allora notizia della presente opera stampata in Napoli, come che io l'avessi veduta molto prima, essendo in penna, e desiderato di stamparla in Venezia, ma per non so che giuste cause che moveva la sua mente non poté compiacermene, considerando io dunque che, non essendosi divulgata altrove che per Napoli, era poco meno che s'ella non si fusse ancora stampata, ed informatomi di diversi librari di Napoli esser riuscita accortissima e vendibile, mi deliberai, sapendo farne cosa grata all'autore, di ristamparla qua in Venezia, acciò che conforme al suo merito godesse, come spero goderà, il già per tanti secoli invecchiato privilegio di queste famose stampe ch'è di divulgarsi per tutta Italia, e anche fuori. Né tacerò ch'io mi glorio di meritar titolo di giudizioso, poichè da principio ch'io vidi questo libro in penna, per quanto mi fu concesso dalla cortesia dell'autore, mi piacque tanto, cominciando dal titolo, ch'io me ne invaghii fuor di modo e lo giudicai, e per l'invenzione e per li concetti e per la lingua e per lo stile e soprattutto per la brevità, cosa oggi tanto grata alle genti, degno d'esser letto da ogni galantuomo. Risolutomi del modo ch'io ho detto, feci istanza all'autore che lo dedicasse a qualche gran signore, il che per molto ch'io ne'l pregassi, non volle mai concedermi, sì come liberalmente mi concedette di farlo io[...].»

<sup>11</sup> Aragone, *Barezzo Barezzi*, p. 289.

<sup>12</sup> *Novelle di Michel di Cervantes Saavedra ... Nouamente trasportate dalla lingua Castigliana nella nostra Italiana da Donato Fontana milanese ...* per Bartolomeo Vallo, & Alberto Besozzo, Milano 1627.

<sup>13</sup> *Il Picariglio Castigliano, cioè la vita di Lazariglio di Tormes...*, 1622, presso il Barezzi, Venezia 1622. L'inserimento avviene ai capp. 18-26, pp.130-221. Cfr. D. Pini Moro, G. Moro, *Cervantes in Italia*, in *Don Chisciotte a Padova*, a cura di D. Pini, Editoriale Programma, Padova 1992, p. 181.

Noviliers, nel *Novelliere Castigliano* (1626);<sup>14</sup> e per di più troviamo nel *Novelliere* delle singolarissime censure 'sospese' (dei punti sospensivi al posto dei nomi forse compromettenti dei nobili di Bologna e di Ferrara ne *La Cornelia*: segni di fretta anche questi?) che rimasero tali anche nell'edizione del '29, in contrasto con gli interventi di regolarizzazione che invece vennero apportati soprattutto sul piano del lessico.<sup>15</sup>

Per quanto riguarda questa prima linea (che possiamo definire la linea spagnola) resta solo da dire, ammesso che ce ne sia bisogno, che essa rappresenta in gran parte anche il gusto di Barezzi per la raccolta di novelle di derivazione boccacciana: la *novela picaresca* è spesso usufuita come una cornice entro cui moltiplicare gli episodi che in essa si affollano in serie anche nella versione originale; il titolo che le *Novelas ejemplares* cervantine prendono nella versione italiana da lui stampata è proprio quello di un *Novelliere*; e il citato *Fuggilozio* del Costo è organizzato come un «octamerone».

Ai fini del profilo che ci interessa disegnare, non possiamo trascurare del tutto la linea devota, d'impronta religioso-francescana, entro la quale esplicò la sua vena d'autore che, manifestatasi in una continuazione *Delle Croniche dell'Ordine de' Frati Minori istituito dal serafico padre San Francesco*, appendice alle *Cronache*

<sup>14</sup> *Il novelliere castigliano di Michiel di Cervantes Saavedra...* Presso il Barezzi, Venezia 1626.

<sup>15</sup> Ad aumentare l'enigma, si noti che gli stessi punti sospensivi si trovano anche nella versione di Donato Fontana, che non fu pubblicata dal Barezzi. È un tipo di censura – se di censura si tratta – di cui non trovo riscontro altrove. Cfr. l'edizione elettronica bilingue delle *Novelas Ejemplares* di Cervantes, progetto scientifico di Donatella Pini, testi a cura di C. Castillo Peña e A. Venicato, nel sito <http://cervantes.cab.unipd.it>. Ma cfr. soprattutto le osservazioni di F. Luttikhuisen in *Verdad histórica y verdad poética en La señora Cornelia*, in AA.VV., *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 29/30 nov. Y 1/2 dic. 1988, Ánthropos, Barcelona 1990, pp. 265-69, e in Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, introducción de A. Blecuá, edición y notas de F. Luttikhuisen, Planeta, Barcelona 2005. In questa, come in altre sue imprese, a quanto pare, Barezzi dette prova di flessibilità nei rapporti con la censura, vuoi per il moralismo suo personale vuoi per la finalità pratica di neutralizzarla preventivamente (Cioni, Mutini, Barezzi). Sempre su questo tema si vedano le importanti considerazioni di A. Ruffinatto, *Fragmentos de 'tapicería del revés' (las primeras traducciones italianas de las Novelas ejemplares cervantinas)*, in N. Bottiglieri, G. Marras (a cura di), *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1994, pp. 395-409.

de' frati minori di Marcos da Lisboa,<sup>16</sup> si espresse in modo poi più esteso e pieno in un'opera tarda: *La miracolosa vita del serafico padre San Francesco*...<sup>17</sup> A questa linea, destinata a intensificarsi verso la fine della sua vita,<sup>18</sup> sono da ricondursi la sua traduzione dallo spagnolo della terza parte del *Flos Sanctorum* di Alonso de Villegas (1612), ed anche quegli spiragli moralistici delle traduzioni barezziane, che lo stesso Masala ha recentemente sottolineato in relazione alle traduzioni del *Lazarillo* e del *Guzmán*.

A queste due linee (quella protesa verso la letteratura spagnola e quella d'ispirazione devota), che la critica ora vede più congruenti di quanto non apparissero inizialmente, si affiancano altre vocazioni – la propensione per la storia politica, l'inclinazione enciclopedica, l'interesse per un certo tipo di letteratura italiana – che manifestano predilezioni originali, o comunque personalissime, e formano fra loro intrecci curiosi.

Alla propensione per la storia politica appartengono opere scritte di suo pugno, come la *Relatione della segnalata... conquista del paterno imperio conseguita dal Serenissimo... Demetrio Gran Duca di Moscouia... Raccolta da sincerissimi auisi, per Barezzo Barezzi* (Venezia 1605), e lo *Specchio della scienza politica cauato da' più finì christalli delle massime e detti sententiosi*... (Venezia 1623), ma anche i volumi da lui stampati: di Tommaso Costo sulla storia del regno di Napoli e sulle vite dei papi,<sup>19</sup> di Faustino Moi-

<sup>16</sup> *Delle croniche dell'ordine de' frati minori istituito dal serafico P. S. Francesco. Parte quarta ...raccolta con ogni fedeltà, e diligenza da vari ed approvati scrittori nella lingua italiana trasportata da Barezzo Barezzi cremonese...* appresso Barezzo Barezzi, Venezia 1608.

<sup>17</sup> *La miracolosa vita del Serafico Padre San Francesco... fondatore dell'ordine dei frati minori... tratte con ... diligente fedeltà da... autori & con ordinata maniera descritta da Barezzo Barezzi, Appresso Barezzi Barezzi, Venezia 1636.*

<sup>18</sup> Vanno riferite a questa linea le *Opere spirituali* di Teresa de Jesús e le *Opere spirituali* di Juan de la Cruz stampate nel 1643 in versione italiana dal figlio Francesco Barezzi ma forse già progettate dal padre prima di morire.

<sup>19</sup> *Del Compendio dell' Istoria del regno di Napoli, prima (-terza) parte, di M. Pandolfo Collenuccio,... e di Mambrin Roseo,... con la giunta per tutto l'anno 1586, di Tomaso Costo,... ed alcune utili annotazioni del medesimo in fine di ciascun libro...* B. Barezzi, Venezia 1591. *Le Vite di tutti i pontefici da S. Piero... ridotte in epitome da Tomaso Costo,... secondo la descrizione del Platina, corretta dal Panvinio... Con un indice... di tutti i pontefici, scisme e concili...* [e l'elogio di Paolo Giovio sopra il Platina], B. Basa et Barezzo Barezzi, Venezia 1592.



nesso sulla guerra del Friuli,<sup>20</sup> e infine *Le vite di tutti gl'imperadori romani, da Giulio Cesare fin'à Massimiano, tratte per M. Lodovico Dolce dal libro spagnolo di Pietro Messia*,<sup>21</sup> anche se la data tarda di questa pubblicazione può significarne la paternità del figlio Francesco.

Ed è appunto in quest'ultimo ambito che le collaborazioni francesi di Barezzi testimoniano contatti con una personalità – Guillaume Alexandre de Noviliers Clavel – il cui profilo comincia a delinearsi un po' di più visto che se ne scorge, soprattutto nei paratesti, un'apertura all'esperienza di pacificazione fra cattolici e protestanti attuata in Francia da Enrico IV: posizione che, manifestata presso la Serenissima, assume un significato tutto particolare.

Questa linea francese inizia con l'edizione, da parte del Barezzi, dell'opera di Pierre Matthieu,<sup>22</sup> storiografo ufficiale di Enrico IV, in concorrenza con gli editori lombardi; evolve nella collaborazione con Noviliers che, da traduttore aggiunto di Giovan Battista Bidelli<sup>23</sup> e Bartolomeo Fontana,<sup>24</sup> diventa traduttore in prima persona per conto di Barezzi nelle *Novelas ejemplares* di Cervantes; e si conclude con l'edizione della *Nomenclatura italiana, francese e spagnola* (1629)<sup>25</sup> interamente creata ed elaborata da Noviliers:

<sup>20</sup> Faustino Moissesso, *Historia della ultima guerra nel Friuli: Con le figure del paese dove si ha guerreggiato*, Barezzo Barezzi, Venezia 1623.

<sup>21</sup> Barezzi, Venezia 1644.

<sup>22</sup> *Della perfetta historia di Francia, e delle cose più memorabili...regnante il christianissimo re Henrico IV il grande re di Francia e di Navarra...consacrata all'Illustrissimo Signore il Sig. Michielangelo Baglioni Marchese di Morosone*, Barezzi, Venezia 1625.

<sup>23</sup> *Historia di Francia e delle cose memorabili occorse nelle provincie straniere ne gl'Anni di pace del Regno Del Re christianissimo Henrico III il Grande, re di Francia e di Navarra. Divisa in sette libri*. Di Pietro Mattei Historiografo Regio. Tradotta di Francese in italiano dal Sig. Conte Alessandro Senesio. Con l'aggiunta ultimamente tradotta dal Sig. Guglielmo Alessandro de Novilieri Clavelli per più comodità dei Lettori posta per entro à suoi luoghi. Parte Prima. Dedicata all'Ill.mo Sign. Il Sig. Conte Giulio Arese Presidente del Senato Eccell.mo di Milano, e Regio Consigliere, Gio. Batt. Bidelli, in Milano 1624.

<sup>24</sup> Vd. *infra*, nota 31.

<sup>25</sup> G. A. de Noviliers Clavel, *Nomenclatura italiana, francese e spagnuola*, Barezzo Barezzi, Venezia 1629. Fondamentali al riguardo gli studi di A. Galina, *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Olschki, Firenze 1959 e di C. Castillo Peña, *La lengua española en la Nomenclatura italiana, francesa y española de Guillaume Alexandre de Noviliers Clavel*, «Lexis», 28, 1/2 (2004), pp.105-38.

un'opera che va in quella direzione che ho definito enciclopedica, in ogni caso legata alle università e alle accademie, che si potenzierà verso la fine della vita di Barezzo anche, sembra, in collaborazione con il figlio Francesco: da essa nascono il *Proprinomio*, la riedizione del vocabolario e della grammatica del Franciosini, il *Calepino* in sette lingue<sup>26</sup> realizzate dal figlio ma forse anche già progettate da lui, e le riedizioni di considerevoli opere di lessicografia mono- e plurilingue messe in giusta evidenza da Annamaria Gallina e Carmen Castillo Peña: il *Thesaurus Ciceronianus* di Mario Nizzoli corredato da equivalenze in spagnolo, francese e italiano,<sup>27</sup> il *Perfetto dizionario, ovvero Tesoro della lingua volgar latina* di Pietro Galesini<sup>28</sup> e il *Dizionario toscano* di Adriano Politi.<sup>29</sup> opera, quest'ultima, da riferire probabilmente in modo esclusivo al figlio Francesco visto che Barezzo era ormai defunto da più di dieci anni.

Barezzi realizzò l'edizione dell'opera di Pierre Matthieu in concorrenza col milanese Bartolomeo Fontana<sup>30</sup> grazie alla collabora-

<sup>26</sup> B. Barezzi, *Proprinomio historico, geografico e poetico in cui ... si pongono quei nomi propri per qualche singolarità più memorabili che nell'istorie, nella geografia e nelle favole de' poeti registrati si ritrovano...*, Barezzi, Venezia 1643; L. Franciosini, *Vocabolario italiano e spagnolo, Vocabulario español e italiano*, Barezzi, Venezia 1645; *Grammatica spagnuola ed italiana*, Barezzi, Venezia 1645; A. Calepino, *Dictionarium septem linguarum*, Barezzi, Venezia 1644.

<sup>27</sup> *Thesaurus Ciceronianus... Novissime autem in hac recenti impressione accessere decentissime coordinata Idiomatis Italici, Gallici et Hispanici Vocabula*, Barezzi, Venezia 1606. Barezzi si dichiara responsabile di queste equivalenze, in quanto organizzatore del gruppo di lessicografi costituito, a suo dire, da persone colte native dei tre paesi, incaricate di tradurre il latino nelle rispettive lingue; A. Gallina, però, nota il forte debito di tali equivalenze dal Calepino.

<sup>28</sup> *Perfetto dittionario, ovvero Tesoro della lingua volgar latina, raccolto da Monsig. Pietro Galesini a cui si è aggiunto il dittionario latino di M. Cesare Calderino... accresciuto... da Gio. Francesco Besozzo... arricchito delle utilissime osservazioni della lingua volgare, di D. Andrea Salici di Como, dell'ortografia d'Aldo Manutio, e d'altre cose singolari*, Barezzi, Venezia 1643.

<sup>29</sup> *Dittionario toscano compilato dal Signor Adriano Politi, Gentilhuomo senese, Di nuouo ristampato, corretto ed aggiuntoui assassime Voci, & auuertimenti necessarij per il scriuere perfettamente Toscano*, Barezzi, Venezia 1655. Con quest'edizione, però, siamo abbondantemente fuori dai termini biografici di Barezzo.

<sup>30</sup> Aragone, Barezzi, p. 290.

zione di quello stesso francese di cui si sarebbe avvalso poi per l'edizione della novelle di Cervantes. E l'assemblaggio di parti del Barezzi (del 1628) e del Fontana (del 1625) realizzato in uno stesso volume del Matthieu reperibile alla Nazionale di Madrid, sembra testimoniarlo.<sup>31</sup> Il che mi spinge ad attribuire a questa 'fre-

<sup>31</sup> Si può vedere infatti alla Biblioteca Nacional de España un unico volume (forse fattizio, forse intenzionalmente unito da Barezzi) di cui le prime due parti sono editate da lui, la terza, interamente tradotta da Noviliers ma stampata da Fontana:

- P. Matthieu, *Historia verace delle Gverre seguite frá le due gran Corone di Francia, e di Spagna; Durante il Regno de' Christianissimi Re, Francesco I, Henrico II, Francesco II, Carlo IX, Henrico III & Henrico IV il Grande, Re di Francia e di Navarra, Insino alla Pace di Veruins & alla morte di Filippo II, Re di Spagna: Con la Genealogia della Real Casa di Francia ...* Barezzo Barezzi, Venezia 1628.

- Pierre Matthieu, *Il Principe glorioso: panegirico, nel quale si spiega la Vita ... del Grande Henrico IV, Rè di Francia, e di Nauarra... tradotto di Francese in Italiano dal Signor Giovanni Tvilio...*, Barezzo Barezzi, Venezia 1628.

- P. Matthieu, *La principessa santa: Historia pia, in cui... si narra la Vita essemplarissima di S. Elisabetta, figliuola del Rè d'Vngheria / Descritta dal Signor Pietro Mattei... tradotta di Francese in Italiano dal Signor Giovanni Tvilio...* Barezzo Barezzi, Venezia 1628.

- P. Matthieu, *Continuatione dell'Historia delle Riolutioni di Francia e delle cose memorabili occorse ne gl'anni turbolenti del regno de i re christianissimi Henrico III. & Henrico IV dall'Anno 1589. fino al 1598. Insieme con la Historia [sic] delle guerre tra le due Case di Francia, e di Spagna Nel Regno delli Rè Christianissimi Francesco I. Henrico II. Francesco II. Carlo IX. Henrico III. & Henrico III. Henrico IV. il Grande. / Sin'alla Pace di Vervins, e morte di Filippo II. Rè di Spagna, con la genealogia / della Real Casa Borbona....Tradotte di nuouo dalla lingua Francese nell'Italiana da Guglielmo Alessandro de'Nouilieri, Clauelli, Francese. Bartolomeo Fontana, Venezia, 1625. Di questo supplemento ciò che importa qui non è l'editore (Fontana) ma la sua posizione in coda a opere di Pierre Matthieu stampate dal Barezzi e la dedica di Noviliers «Al serenissimo Giovanni Cornaro prencipe di Venezia, inneggiante al re francese Enrico IV» che riproduco qui di seguito: «Gloriose memorie furono sempre i marmi, i bronzi e i trofei alzati in onore de' valorosi capitani, acciò il nome loro avesse vita colla vita degl'anni. Ma la penna più lungamente conserva vivi gl'onori della spada. Dunque, in quest'Istoria vedranno i secoli venturi le giuste e magnanime imprese e le vittorie del capitano dei re e del re dei capitani Enrico il grande essere state lo stupore del consiglio nell'avere eletti que'mezzi da salvare il proprio stato, condotto quasi all'ultima rovina, e perdonati i sudditi, per non essergli grato, com'era a Vitellio, odor de'loro corpi morti. Opre, nello scacciare i suoi nemici, massimamente quando pensavano ch'egli avesse con l'animo insieme perduta ogni speranza; ed è di questo la meraviglia, che col valore ei vinse il numero, e che il generoso ardire,*

quentazione francese' di Barezzi un peso anche qualitativamente più importante di quanto non gli sia stato attribuito finora; soprattutto da quando, da sondaggi presso l'archivio storico di Venezia, è emersa la richiesta di privilegio (in data 16.XII. 1628) per l'edizione della *Nomenclatura*, in cui il Novilieri si qualifica come «già segretario dell'Ambasciata del Re della Gran Bertagna appresso questa Serenissima Repubblica».<sup>32</sup> Il fatto che un francese

---

che quasi stella di mare gli fiammeggiava sulla fronte, infondeva tanto terrore ne' cuori de' nemici quant' accresceva l'animo a' suoi soldati. Qui non si tratta di Demetrio a cui non il valore ma la fortuna, avendo data una striscia dell'imperio di Alessandro, era chiamato dagli adulatori Giove, e gli ambasciatori che gl'erano mandati consultatori dell'oracolo degl'iddii. Si tratta d'un gran re c'ha raffermate le due colonne della monarchia francese, la pietà e la giustizia, quasi cadute in terra nella morte d' Enrico terzo suo antecessore, e che in mille e cent'anni non avevan' avuto un simile crollo. Vagliami il vero, le lodi e gli elogi d'onore che di quest' Ercole cristiano possano dire le cento lingue della fama, mai potran dare nell' adulazione. Or dunque, non essendo in questa famosissima Storia se non veri esempi di prudenza, di generosità, di valore e di clemenza, è ben ragione, serenissimo prencipe, ch'io a v. serenità l' offerisca da me tradotta. Et ho per felice incontro che l'Italia vegga e legga mandata fuori sotto il gran nome di tanto prencipe, in cui risplendono quelle virtù, che possono far grato a Dio e ai vostri popoli il vostro principato in cui son conservati gl'antichi onori della casa Cornara, già regina di Cipro. Vorrei per di più, per far vedere al mondo quanto mi si convenga con animo tutto divoto, tutto onorante, donar a v. serenità quest'onorata mia fatica; ma chi non sa che 'l genio d'un vero francese, e da bene, non può trovare fuor di Francia ov'inclinare più degnamente che a San Marco? Che alla veneta repubblica? Però supplico v. serenità voler gradire questo mio dono, maggiormente perché vi son racconte le gloriose vittorie di quel re che tanto fu amato da questa vostra serenissima repubblica, che tanto fu amico d'essa. E se in questa occasione le averò significato, come desidero, il riverente affetto mio, e le sarà accetto, io terrò questa grazia dalla benignità di Lei, a cui m'inchino, pregando Iddio che la conservi lungamente prospera e felice. Di v. serenità Umilissimo servitore Guglielmo Alessandro de Novilieri Clavelli.

<sup>32</sup> La collocazione archivistica della pratica relativa alla richiesta del privilegio per la *Nomenclatura* è: Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Terra*, filza 297, alla data del 16.XII.1628. Vi si trova in primo luogo la supplica del richiedente, non datata ma anteriore alla data 20.XI in cui viene registrata. Il supplicante, di cui è confermata la dimestichezza con gli ambienti veneziani, presenta l'opera come scritta «a beneficio di quelli, massimamente oltramontani, che vengono a gli essercitij, et a studio nella celeberrima Università di Padova», e per essa chiede un privilegio ventennale. Come da procedura, ricevuta la supplica, il Senato chiede il parere giurato dei Provveditori di Comun e dei Riformatori dello Studio di Padova. I primi (Andrea Corner e Andrea da Molin) rispondono il 24.XI «che lo stimiamo degno di gratia»; i secondi (Ni-

lavorasse come segretario presso l'ambasciata inglese a Venezia fa supporre una sua appartenenza al mondo riformato, cosa che non contrasta, anzi collima con le amicizie con studenti tedeschi all'Università di Padova risultanti dai testi liminari della *Picara Giustina*, del *Novelliere Castigliano* e della stessa *Nomenclatura*.<sup>33</sup>

L'argomento è evidentemente da approfondire, ma apre una pista di un certo interesse che si lega con l'ammirazione che Barezzi rivolge direttamente all'Università e alla sua funzione sociale e culturale: l'Università di Padova *in primis*, ma poi anche quella di Cremona. Mi riferisco alla sua ultima opera (questa volta come autore): il già citato *Proprinomio* dove dedica una scheda ricchissima appunto a Padova e al suo Studio, e una di dimensioni più modeste alla sua città, Cremona, in cui comunque sottolinea l'importanza dell'Università, che a suo dire fu concessa dall'imperatore.

Fondamentale, infine, per la messa a fuoco di un profilo adeguato di Barezzo Barezzi, appare il suo catalogo italiano; mi riferisco soprattutto ad una certa produzione minoritaria di accento satirico-burlesco<sup>34</sup> che egli coltivò fin dai suoi primi passi nell'editoria.

---

colò Contarini e Giovanni Sagredo) un po' più tardi, il 10.XII, affermano: «La fatica, et la diligenza è stata grande, l'opera viene approbata di frutto; onde conviene ch'ei goda il comodo delle sue fatiche, per dare ad altri essemplio al ben sperare» e convalidano anch'essi la richiesta, lasciando però imprecisata la durata del privilegio. Questo infatti nella seduta del Senato (Pregadi) del 16.XII è concesso per 15 anni, non per 20 (che era misura eccezionale, di cui furono gratificati pochi testi di grande rilievo, specie se avevano anche privilegi di altri stati, e soprattutto quello papale, come il *Furioso* dell'Ariosto); comunque la durata ordinaria era di 10 anni, per cui Noviliers fu trattato abbastanza bene. Piuttosto salata anche la multa (300 Ducati) per eventuali violazioni del privilegio.

<sup>33</sup> Tedesco il dedicatario della *Picara Giustina*, Giovanni da Stetten. Degli studenti tedeschi citati nei testi liminari e nelle note di possesso del *Novelliere* e della *Nomenclatura* si dà conto nell'introduzione a M. de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares / Il Novelliere Castigliano / Novelle*, <http://cervantes.cab.unipd.it>. Edizione già allestita in forma cartacea presso Unipress, Padova 2008.

<sup>34</sup> Altri «scapigliati» italiani rinascimentali legati al mondo delle accademie da ricordare qui sono Niccolò Franco (di cui Barezzi pubblicò *Li dve Petrar-chisti: Dialoghi, Ne' quali con vaga dispositione si scuoprono bellissime Fantasie, nuoui, & ingegnosi Secreti sopra il Petrarca; e si danno á leggere molte Lettere Missiue, e Responsiue, che lo stesso Petrarca in lingua Toscana scrisse... Cose pregiatissime, e rare, & la maggior parte mai più date in luce,*

Questa linea italiana del Barezzi costituisce quel crogiolo estetico in cui si forgiò a mio modo di vedere il suo interesse particolare per la grande letteratura spagnola emergente fra fine Cinquecento e primi Seicento. Sintomi di quella osmosi ispano-italiana che si manifesterà vistosamente nel Barezzi li troviamo negli autori italiani satirici e burleschi da lui prediletti: nel Firenzuola, che tradusse liberamente un antico rimaneggiamento spagnolo del *Panciatantra*,<sup>35</sup> e di cui inserì un lungo frammento nella sua *Picara Giustina*,<sup>36</sup> ma soprattutto nel Banchieri,<sup>37</sup> che inserì l'episodio

---

Appr. Barezzi Barezzi, Venezia 1623) ed Agnolo Firenzuola, di cui pubblicò *Le Bellezze, le lodi, gli amori et i costumi delle donne, con lo discacciamento delle lettere* assieme a Ludovico Dolce, *De gli Ammaestramenti pregiatissimi che appartengono alla educatione e... virtuosa vita virginale, maritale e vedovile, libri tre*, e ad Alessandro Piccolomini, *Gli Costumi lodevoli che a nobili gentildonne si convengono*, B. Barezzi, Venezia 1622.

<sup>35</sup> Fu autore appunto de *La prima veste dei discorsi degli animali*, libero rifacimento del *Panciatantra* indiano attraverso l'elaborazione spagnola del 1493, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, del dugentesco *Directorium humanae vitae* di Giovanni da Capua: raccolta di dialoghi e favole che sotto travestimento zoomorfo raffiguravano e satireggiavano la vita di corte. Il Barezzi pubblicò l'opera con il titolo *Consigli de gli animali, cioè ragionamenti civili... Aggiuntovi un Discorso di F. Ieronimo Capugnano, ove prova che gli animali ragionano insieme... et di più XI. orationi in lode d'animali...* Venezia 1604. Pubblicò nello stesso anno a Venezia, ma in forma autonoma, la terza parte di questo volume, di cui non veniva dichiarata la paternità [di Ortensio Lando], con il titolo di *Dilettevoli orationi nella morte di diversi animali*. A conferma del tono giocoso, il libro reca verso la fine (pp. 106-112) un'Apologia per l'autore in cui, «perche Medico di professione è l'autore di queste Orationi [...]» (p. 111), si difende contro i calunniatori la scelta di parlare di «cose frivole, & di poco momento» invece della «gioeueul medicina» della «teologia».

<sup>36</sup> Si tratta di uno dei più interessanti plagi identificati da Edoardo Ventura nel saggio incluso in questo volume.

<sup>37</sup> Adriano Banchieri, compositore, organista, scrittore bizzarro e originale, fondò a Bologna un'accademia detta dei Floridi, che più tardi venne trasformata in Accademia dei Filomusi (al cui interno assunse lo pseudonimo di Dissonante). Autore di composizioni madrigalistiche che chiamò «capricciate» e «mascarate», e di madrigali dialogici anticipatori del melodramma. Intrecciava elementi fantastici a spunti parodistici. Faceva il verso a tutti, specie musicisti, ma anche a se stesso. Famosissima la parodia del madrigale di Palestrina: *Vestiva i colli e le campagne intorno* (*Rostiva i corni e le castagne in forno*). Scrisse *Il festino per la sera del giovedì grasso innanzi cena* in cui è contenuto il *Contrappunto bestiale alla mente* («un cane, un cucco, un gatto, un chiù per spasso / fan contrappunto a mente sopra un basso»). Compose *La barca di Venetia per Padova* (1605), «capricciata» a cinque voci dove si parla degli

cervantino del bacile del barbiere nei suoi *Trastulli della villa*:<sup>38</sup> ambedue esponenti di quel filone burlesco in cui, imitando e parodiando delle accademie, si ricorreva a camuffamenti zoomorfi, per lo più asineschi, di cui salta agli occhi l'affinità (sia pure in lingua diversa) con i sonetti 'asinini' inseriti dal Barezzi nella *Picara Giustina*<sup>39</sup> e attribuiti al principe di un'improbabile «Accademia di Mansiglia» che tanto ricorda la cervantina «Accademia de la Argamasilla».

E di un'accademia per burla parla anche la fortunata operina *Della famosissima compagnia della lesina* attribuita a Francesco Maria Vialardi con la collaborazione, secondo alcuni, di Tommaso Buoni e Pietro Strozzi che presero l'idea da un' *Accademia della*

---

spassi di passeggeri sul «burchiello» lungo il Brenta; i *Trattenimenti da villa* (1630) importantissimo per l'aggancio con la vena narrativa derivata dal Boccaccio, la *Novella di Cacaseno* (1641) a continuazione del *Bertoldo* e del *Bertoldino* di Giulio Cesare Croce. Di lui Barezzi pubblicò *La Nobiltà dell'Asino / di Attabalippa dal Perù; riformata da Griffagno delli Impacci, et accresciuta di molte cose, non solo piacevoli, curiose et di diletto: ma nottabili, et degni d'ogni asinina lode. Dedicata alla Sublime Altezza, la Sig.ra Torre delli Asinelli. Et in vltimo aggiuntoui di nuouo La nobile et honorata compagnia delli briganti dalla Bastina / compositione di Camillo Scaligeri dalla Fratta* appresso Barezzo Barezzi, Venezia 1599 (una prima edizione sembra risalire al 1592). Quest'ultima venne pubblicata anche separatamente: *La nobilissima anzi asinissima compagnia / delli Briganti della Bastina descritta e compilata da... M. Ragghiante Basticci..., M. Cengione Allacciati..., M. Sodesco Cavezza..., M. Fibbia Pungentini...; opera nuoua, ingegnosa, piaceuole e degna di riso; compositione di Camillo Scaligeri dalla Fratta...*, appresso Barezzo Barezzi, Venezia 1611.

<sup>38</sup> Banchieri conosce e rielabora un episodio del *Don Chisciotte* (quello del bacile del barbiere) che inserisce nei *Trastulli della villa distinti in sette giornate [...] curiosità drammatica del sig. Camillo Scaliggeri dalla Fratta, l'Academico Vario*, G. A. Giuliani, Venezia 1627, pp. 68ss., e Mascheroni, Bologna 1617 (ma nel colophon 1627), p. 83. (Pini, Moro, *Cervantes in Italia*, p. 254, A.2).

<sup>39</sup> Mi riferisco ai già segnalati 17 sonetti «disparatados» in lingua spagnola inseriti dal Barezzi in due punti diversi del secondo volume della sua versione della *Picara Justina*: i primi quattro (*Sonetti capricciosi in lode dell'Autore e della Picaresca Turba*) dopo la *Tavola delle cose memorabili*; gli altri (*Sonetti in Stile Asinino, graui, e sententiosi, del Principe dell'Accademia di Mansiglia*), pp. 225r-228r. Tutti insieme costituiscono, secondo la Aragone, «a parte lo scarso pregio artistico [...] una pagina interessante per il capitolo della poesia burchiellesca in lingua castigliana» (p. 304); ma fors'anche una testimonianza della creatività linguistica del nostro in lingua spagnola se un giorno dovessimo scoprire che quei sonetti li aveva scritti lui!



*Lesina*, registrata nella *Libreria* di A<nton> F<rancesco> Doni, Venezia 1558, II, pag. 287, la cui impresa «è una lesina da cucire le scarpette, con un motto attorno il quale dice *Cave ne tangas*», a cui sono affiliati il Taccone, il Ferravecchio, il Setola, il Taccagno, il Misero, il Pidocchio, la Tigna, il Pilucca, lo Spelato, lo Spallato...: Barezzi ne allestì l'edizione nel 1600<sup>40</sup> senza dichiarare neppure lui il nome o i nomi degli autori (vezzo allora meno infrequente di oggi ma che ricordiamo essere stato del *Lazarillo de Tormes*). Il testo a me pare un esempio significativo di un accennato gusto per l'aspetto giocoso che lo avvicina alla picaresca (o meglio, a una certa picaresca; o a una certa lettura del tempo della picaresca) e, in subordine, a Cervantes. La compagnia che finge di esaltare è un'accademia (la parola ricorre spessissimo lungo tutto il testo) formata per intero da gente per lo più povera in canna che professa un'unica religione, l'avarizia, e che escogita ogni mezzo pur di risparmiare nascondendo la povertà; si ripara le scarpe con la lesina, appunto, pur di non ricorrere ai calzolai, si rammenda i vestiti da sé pur di non ricorrere ai sarti, maschera con accorgimenti improbabili i buchi e gli strappi, il tutto con rimedi che lasciano dedurre le fogge comiche e stralunate in cui si dovevano presentare i vari adepti: un'umanità grottesca organizzata secondo statuti ferrei basati sul nulla, la cui descrizione mostra un carattere pretestuoso, favorevole molto più alla proliferazione lessicale e all'acrobazia stilistica che alla rappresentazione realistica. È difficile non associare questa accademia (che è anche una setta) alla compagnia del Don Toribio del *Buscón*; inoltre l'accostamento a Quevedo si rafforza quando si legge a p. 2 che – a detta del cosiddetto «maestro» – i primi statuti di questa setta erano stati dettati in Spagna, e poi, soprattutto, quando si trova, lì e a p. 90, «Messer Vncino Tanaglia», ossia quel Caballero de la Tenaza il cui epistolario dette luogo a una delle più gustose operine giovanili di Quevedo.

Ora, Barezzi non tradusse il *Buscón*, e forse non lo conobbe nemmeno vista la data tarda della prima stampa (1626).<sup>41</sup> Quevedo

<sup>40</sup> *Della famosissima compagnia della lesina, dialogo, capitoli, e ragionamenti. Con la giunta d'vna nuoua Riforma, Additione, & Assottigliamento in tredici Punture della punta d'essa lesina...*, Appresso Barezzo Barezzi, & Compagni, Venezia 1600. L'operina era stata stampata per la prima volta nel 1589, ristampata poi nello stesso 1600 a Orvieto da Antonio Colaldi.

<sup>41</sup> Ad ogni modo, la prima traduzione italiana conosciuta del *Buscón* risale al 1634, data in cui il Barezzi si dedicava al ponderoso ampliamento del *Pica-*



invece sembra che avesse letto l'operina<sup>42</sup> e, se non quella, altre opere congeneri; quindi non è troppo plausibile una derivazione di opere 'lesinesche' italiane da quelle spagnole; anzi è più probabile una derivazione in senso contrario. Ma ciò non mi scoraggia dal pensare che questo gusto per sette improbabili, dotate di regole che imitavano in modo caricaturale complicatissimi statuti di astruissime accademie, dovette costituire una sorta di crogiolo estetico trasversale alla Spagna e all'Italia, in cui Barezzi si formò attingendo non meno alla fonte di scrittori spagnoli (che tradusse e pubblicò)<sup>43</sup> che di scrittori italiani come Adriano Banchieri (che pubblicò). Anzi, c'è da pensare che Banchieri (uno dei primi ricreatori di Cervantes in miniatura) dovette avere un qualche peso nell'inclinazione congiunta di Barezzi per la *novela picaresca* e per le *Novelas ejemplares* di Cervantes. Mi viene in mente la setta delinquenziale e mafiosa di Monipodio, ricordata due volte nelle novelle di Cervantes (*Rinconete y Cortadillo* e *Coloquio de los perros*). Ma anche il gruppo degli zingari organizzato come una setta ne *La gitanilla*, e poi anche tutti quei gruppi organizzati in professioni e mestieri (*Licenciado Vidriera*) raffigurati più come delle associazioni a delinquere che come degli ordini professionali, eppure dotati di regole e statuti interni spesso complicatissimi, che nulla hanno a che fare con la legge generale, anzi il più delle volte in aperto contrasto o violazione della stessa. Il che di nuovo ri-

---

*riglio Castigliano* che pubblicò l'anno successivo: realizzata da Giovan Pietro Franco, essa uscì a Venezia per i tipi di Giacomo Scaglia. Ne hanno dato conto A. Martinengo e D. Simini nel saggio *La primera traducción italiana del Buscón*, in A. Rey (ed.), *Estudios sobre el Buscón*, Eunsá, Pamplona 2003, pp. 273-94.

<sup>42</sup> Sulla conoscenza dell'operina da parte di Quevedo si rinvia a R. Cacho Casal, *Algunas fuentes italianas del Buscón*, in Rey (ed.), *Estudios sobre el Buscón*, pp. 191-219: lo studioso riconosce addirittura un appunto autografo di Quevedo su una copia della *Famosissima compagnia della lesina* del 1613.

<sup>43</sup> Non dimentichiamo le «Ordenanzas mendicativas» con cui il gruppo di accattoni in cui Guzmán de Alfarache s'inserisce in Italia autorizza un elenco di oggetti del tutto simili a quelli della compagnia della lesina. Cfr. *Guzmán de Alfarache*, I, iii, 2 e 3, ed. J. M. Micó, Cátedra, Madrid 2000, I, p. 391: «Que puedan traer un trapo sucio atado a la cabeza, tijeras, cuchillo, alesna, hilo, dedal, aguja, horterá, calabaza, esportillo, zurrón y talega». Barezzi traduce alla lettera quel frammento, che cito dall'edizione del 1615: «Che possano portare uno straccio sucido legato alla testa, forbici, coltello, lesina, filo, detale, ago, scudella di legno, zucca, sportella, zaino, tasca» (*Vita del picaro Gusmano d'Alfarache...*, esemplare con segn. 7/107801 della Biblioteca Nacional de España, I, p. 333).

chiama il Quevedo del *Buscón* e anche dei *Sueños*. Ma richiama anche il curioso sottotitolo – *Vita di Lazariglio di Tormes nell'Academia Picaresca lo Ingegnoso Sfortunato* – che lo stesso Barezzi applica al *Picariglio Castigliano*, dove compare esplicitamente il termine «academia picaresca»: esso rinvia ad un concetto che – se pur messo in ombra negli ultimi decenni dalla critica concentrata nel captare altri aspetti formali e semiotici – non si può negare sia presente nel romanzo picaresco spagnolo: cioè l'importanza dell'appartenenza, effettiva o potenziale, del picaro ad un'associazione criminale in concorrenza con altre associazioni o sette che si proteggono mutuamente al loro interno; il che poi allude *e contrario*, più o meno scherzosamente, ad un tema universale: la legittimazione del mancato rispetto della legge imperante nel mondo com'è perché il mondo è fatto alla rovescia. Ed incoraggia infine a leggere anche il testo spagnolo de *La pícaro Justina* in chiave *festiva*, accademica e burlesca: e a ipotizzare che Barezzi trovasse in quel romanzo piena sintonia con quel gusto che era maturato in lui tra la cultura accademica rinascimentale e quella accademica e goliardica fiorita in epoca barocca fra Padova, Venezia e Bologna.

Sia come sia, quello che mi sembra di vedere nella cultura di riferimento del Barezzi è un crogiolo estetico che ha dato luogo a uno strano amalgama semiserio tra la letteratura spagnola e quella italiana da lui frequentate; orientato, sembra autonomamente, in una direzione analoga a quella in cui si assesta la produzione giocosa e burlesca di Quevedo: un autore a cui, se lo avesse conosciuto, di certo Barezzi avrebbe dato un'entusiastica adesione.

In una cucina che si rispetti non si può procedere a mescolare senza avere chiari quali sono gli ingredienti: ed ecco che interviene in Barezzi quella tendenza al *découpage* narrativo (segnalata in modo convincente da Masala) testimoniata dalla strabocchevole produzione liminare di note, tavole degli argomenti e indici. Tendenza che mette a disposizione del lettore non solo il testo nella sua linearità sequenziale, ma anche singoli episodi, esempi, discorsi, nella loro individualità e separabilità, evidenziando nel romanzo la sua natura di repertorio. E che sconfina in quella vocazione enciclopedica che il Barezzi-autore esplicherà soprattutto a conclusione della sua carriera.

A questo si aggiunga la mole di «gionte», a volte intercambiabili, che trasformano i testi del *Lazarillo*, del *Guzmán* e de *La pí-*

*cara Justina* in pretesti, disponibili a raggiungere – per farcitura e per mescolanza – le dimensioni colossali che essi acquistano nelle versioni del Barezzi.<sup>44</sup>

Insomma è qui, in questo intersecarsi e intrecciarsi di impulsi, che si ravvisa l'avvio della trasformazione proteica del testo letterario: una trasformazione che finisce per diventare la marca distintiva delle versioni barezziane; in cui l'originaria fisionomia seriale del romanzo picaresco (e dintorni) viene usata e abusata allo scopo di un'interpolazione tendenzialmente infinita di elementi spurii che, a forza di ampliamenti ed estensioni, ora lo trasforma in un'enciclopedia o in un trattato, ora lo plasma in un nuovo romanzo.

Che è poi quanto sostiene Masala a proposito della trasformazione del *Lazarillo de Tormes* (un'opera all'origine densa di fermenti riformatori) in un romanzo controriformista. Risultato con cui non coincido pienamente, anche se non mi sento di escluderlo del tutto, perché la componente semiseria della versione italiana mi appare più intensa di quanto lui riconosca, e non in contraddizione con i passaggi moralistici di cui farcisce il romanzo. Mentre invece concordo con l'esistenza indubbia di un processo di trasformazione per cui, dopo il 'trattamento Barezzi', esce un'opera completamente diversa da quella originale.

Un trattamento davanti al quale non è il caso di scandalizzarsi, perché risponde a potenzialità compositive profonde del romanzo; ad istanze che lo stesso Cervantes mette in luce quando fa dire al canonico, nel *Quijote* (altro testo che mi sento di includere nel 'crogiolo' barezziano) che, in mezzo a tanti difetti, il romanzo ca-

---

<sup>44</sup> Per questo aspetto rinvio, oltre che al saggio di E. Ventura compreso in questo volume, a quelli già citati di E. Aragon e M. Masala; e inoltre a B. Basile, *Lazarillo de Tormes in Italia: la versione ingegnosa di Barezzo Barezzi*, «Spicilegio Moderno», 15-16 (1964), pp. 80-99; E. Cros, *Le contenu préromanesque dilué dans les miscellanées (la traduction italienne du Lazarillo de Tormes par Barezzo Barezzi in Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Didier, Paris 1967, pp. 118-28; J. L. Colomer, *Traducción y recepción: la lectura europea de la picaresca en Il Picariglio Castigliano di Barezzo Barezzi (1622)*, «Revista de Literatura», LIII (1991), pp. 391-443; M. C. Pangallo, *Il Picariglio Castigliano, cioè la vita di Lazariglio di Tormes in Venetia. Presso il Barezzi MCDXXII*, «Artifara», 3 (2003) (<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/picariglio.asp>); G. C. Marras, *Note sulla traduzione italiana di Barezzo Barezzi del Lazarillo de Tormes*, in «Por tal variedad tiene belleza», *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Alinea, Firenze 2012, pp. 439-49.

valleresco una dote senz'altro ce l'ha: e consiste in quella potenziale interminabilità che si trova, implicita, nella sua scrittura libera, slegata, sciolta da regole:

[...] y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma [...].

Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por F. Rico con la colaboración de J. Forradellas, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona 1998, I, 47, pp. 549-50.



EDOARDO VENTURA

BAREZZO BAREZZI 'IMPOSTORE': LA SUA *PICARA GIUSTINA*

Si porta la folla nei laboratori della sarta e dello scenografo,  
nel camerino dell'attrice?  
Si mostra al pubblico, oggi entusiasta e domani indifferente,  
il meccanismo dei trucchi?  
Gli si spiegano i ritocchi e le varianti improvvisate alle prove,  
e fino a quale livello l'istinto e la sincerità sono mischiate  
alle scaltrezze e al ciarlatanismo indispensabile per l'amal-  
gama dell'opera?

(C. Baudelaire, *Progetto di prefazione per 'I Fiori del Male'*)

«Le parole sono femmine, i fatti sono maschi»:<sup>1</sup> questo gioco  
'metagrammaticale', una delle tantissime sentenze di cui trabocca

---

<sup>1</sup> D'ora in avanti i riferimenti al testo originale spagnolo saranno siglati con *PJ* (*Picara Justina*) e saranno tratti da F. López de Ubeda, *La Picara Justina*, ed. de L. Torres, Castalia, Madrid 2010, mentre quelli alla traduzione barezziana con *PG* (VITA DELLA / PICARA / GIVSTINA / DIEZ / Regola de gli animi licentiosi: / In cui con gratiosa maniera si mostrano gl'inganni, / che hoggidi frequentemente s'usano; s'additano / le vie di superarli; e si leggono / Sentenze graui, / Precetti Politici, / Documenti Morali, / Auuenimenti curiosi, / e Fauole facete, e piacevoli. / Composta in lingua Spagnuola dal Licentiatto Francesco / di Ubeda naturale della Città di Toledo: / Et hora trasportata nella fauella Italiana / da BAREZZO BAREZZI Cremonese. / Dedicata al Molto Illustre, e generosissimo Sig. / IL SIG. GIOVANNI DA STETTEN. / IN VENETIA, MDCXXIV / Appresso Barezzo Barezzi. / Con Licenza de' Superiori, & Privilegio). La frase citata, assente nell'originale, si trova in *PG*, parte prima, libro II, cap. 2, num II (f. 125r). All'interno del progetto *Officinabarezzi* del gruppo di ricerca d'ispanistica dell'Università di Padova coordinato da Donatella Pini, è in corso la trascrizione dell'originale e dell'intero testo italiano: il lavoro è ancora *in fieri* quindi ci si riserva di completare, aggiornare e particolareggiare in via definitiva i risultati della ricerca, ora solo allo stato embrionale, nell'introduzione e nell'edizione complanare succitata.

la *Pícara Justina*, descrive, oltre che ovviamente la natura *loquax* della pícara, quella della parola stessa, come appartenente, appunto, alla sfera femminile (picaresca), e quindi mobile, mutevole, ludica, rapida, inafferrabile, trasformabile. Giustina, con la parola, inganna, burla, ammalia, vince, diverte, ma pure si difende, lotta, e soprattutto sopravanza, e di molto, le controparti maschili che le si fanno incontro. Se vogliamo ‘parola’ (*palabra*) potrebbe essere un altro caratterizzante epiteto con iniziale P datole dalla sua stessa penna, che già ne adotta sei, tacciandola di pícara, povera, porca, pelona, puta, pelata...<sup>2</sup>

Ebbene, questo spunto proverbiale sembra davvero riflettere l’idea barezziana della parola e dell’uso della parola, e con essa della traduzione, intesa, nella sua ‘femminilità’, come continuamente suscettibile di movimento, di cambio, di trasformazione, di deformazione, di *de-costruzione*. Così, se la parola è pícara, e la pícara è *embustera*, lo sarà pure la parola, che diventa ingannevole ciarla (*charla*), e chi la usa impostore e ciarlatano. In questo senso la *sua* traduzione della *Pícara Justina* del 1624-1625, è a tutti gli effetti una grande impostura, poiché è un’opera considerevolmente altra: innanzitutto ne traduce più o meno un terzo, aggiungendovi per contro inserti di varia natura e dimensione, interpolazioni, censure, cambi, interferenze, infrazioni, che, quasi a rendere ancor più perfetto l’inganno, danno vita a due volumi che, comunque, nelle dimensioni e nella struttura esterna sono pressoché pari all’originale. Se a questo aggiungiamo i numerosi errori o le incomprensioni involontarie della lingua spagnola, i paratesti, gli indici, le note a margine, il risultato è davvero un’opera nuova, iperbolica e «rapsodica»,<sup>3</sup> amalgama di detti, proverbi e sentenze, florilegio di novelle, antologia di fiabe pseudo mitologiche, assemblaggio di

<sup>2</sup> Si veda *PJ*, p. 137: «y según mi pluma lleva la corriente atrevida y disoluta, a poca más licencia, la tomará para ponerme de lodo, porque quien me ha dado seis nombres de P, conviene a saber: pícara, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada, ¿qué he de esperar, sino que como la pluma tiene la P dentro de su casa y el alquiler pagado, me ponga algún otro nombre de P que me eche a puertas?». Ed anche *PG*, parte prima, lib. II, cap. 2, num. II (f. 126r): «Uno recava pollami, un altro palombini, altri pane, altri piatti, altri panche da sedere, che avendo da servire per nozze di pícara, e picaro, ed essendo fatte per mani di picari, quasi ogni cosa cominciava in P».

<sup>3</sup> F. López de Úbeda, *La Pícara Justina*, ed. de J. Puyol y Alonso, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, Madrid 1912, 3 voll., III, p. 334: «[...] la obra que describimos puede considerarse como una obra nueva, o más bien, una rapsodia de la *Pícara Justina*».

*exempla*, consigli, moralità e moniti, miscellanea informe di materiali della più svariata natura, tonalità, importanza e qualità.<sup>4</sup> Ed il traduttore (autore) diventa un insospettabile 'impostore'.

Così, a partire da quella stessa parola geroglifica ed esasperata con cui oscuramente e continuamente gioca, crea neologismi, trama e plasma il suo testo l'autore spagnolo (che per questo è deprecato da Cervantes che nel *Viaje al Parnaso*, che qualifica come «librazo» la *Pícara Justina* e come «capellán lego» Francisco López de Úbeda<sup>5</sup>), gioca trama e plasma pure il traduttore cremonese. Dando vita ad una traduzione 'logorroica' di un'opera 'logorroica'.

Ne risulta in definitiva un puzzle che, opera nuova, ha dell'originale solo alcune tessere, di cui qui però non farò il resoconto specifico, cioè non elencherò le differenze strutturali e contenutistiche tra i due testi, sia perché sarebbe terribilmente noioso, sia perché sarebbe un prospetto pressoché impossibile da redigere: infatti se i macro *excursus* sono facilmente isolabili, evidenziabili e

<sup>4</sup> A questo proposito, ed in generale, si veda E. Cros, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Didier, Paris 1967.

<sup>5</sup> «Haldeando venía y trasudando / el autor de *La Pícara Justina*, / capellán lego del contrario bando; / y cual si fuera de una culebrina, / disparó de sus manos su librazo, / que fue de nuestro campo la ruina», in Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alianza, Madrid 1997, p. 137 (cap. VII, vv. 220-25). Inoltre, un altro probabile riferimento alla Justina, e sempre poco lusinghiero, si trova alla quarta decima di *Urganda la Desconocida* (vv. 1-4), nei *Versos Preliminares* del *Quijote*: «No indiscretos hieroglyphos / estampes en el escudo; / que cuando es todo figural, / con ruines puntos se envía», in Id., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Andrés Murillo, Castalia, Madrid 1978, vol. I, pp. 60-61. Allo stesso modo, altra testimonianza dell'inimicizia tra i due autori oltre che, evidentemente, di una circolazione manoscritta del *Quijote* anteriore alla sua pubblicazione, nella *Pícara Justina*, nelle due sextillas (non a caso anch'esse con verbi e nomi *de cabo roto*) del num. III, cap. 4, parte III, libro II, così si legge: «[...] Soy la rein- de Picardi-, / Más que la rud- conoci-, / Más famo- que doña Oli-, / Que Don Quijo- y Lazari-, / Que Alfarach- y Celesti- / [...]», in *PJ*, pp. 711-12. In ogni caso, la paternità dell'opera è stata oggetto di una fitta ricerca, non ancora conclusasi: per questo ed altro si vedano, tra i numerosissimi riferimenti bibliografici a riguardo, almeno M. Bataillon, *Pícaros y Picaresca. La Pícara Justina*, Taurus, Salamanca 1969; López de Úbeda, *La Pícara Justina*; A. Martino, *Per una sociologia empirica della letteratura del Siglo de Oro. Tentativo di ricostruzione del contesto sociale, 'ideologico' e letterario della 'Pícara Justina'*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010, 2 voll.



schematizzabili,<sup>6</sup> le continue intromissioni, le censure religiose, il cambiamento di nomi, luoghi e contesti, l'adattamento dei proverbi alla cultura italiana, la modifica di situazioni e circostanze, la 'nazionalizzazione' dei riferimenti geografici o culturali è praticamente continua. Cosicché, nel puzzle, anche i frammenti apparentemente più appaiati all'originale divergono nei dettagli, anche i pezzi paralleli sono sghembi, anche le forme più simili sono difformi e dissimili.

E l'inganno è ancor più efficace nel momento in cui le continue modifiche sono pur sempre affidate alla protagonista: è alla voce di Giustina, infatti, che si sovrappone quella del traduttore ed è lei, quindi, che in prima persona nel corso della 'sua' narrazione omette, aggiunge, cambia, interpreta, suggerisce, per poi rientrare, a volte esplicitamente a volte no, nel filo del discorso dell'originale. Varianti rispetto al testo di partenza, non sempre, anzi quasi mai, dichiarate, ma che a volte tradiscono la loro presenza, ben camuffate però, appunto, dall'essere al pari del resto, voce narrante. Ad esempio, nel secondo libro, nel testo spagnolo è citato Ganimede: Barezzi inserisce un lungo *excursus*, questa volta con note a margine dove le citazioni da Ovidio, Virgilio ed altri, vengono precisamente identificate nel nome e capitolo dell'opera richiamata, e alla fine della digressione, così rientra nel racconto

Di Ebe in altro luogo a suo proposito diremo la istoria, e la sua moralità. Ritorniamo a me, povera picara Giustina.<sup>7</sup>

«Torniamo a me», non torniamo a lei. È Giustina colei che interviene, senza destare nel lettore alcun sospetto d'inganno e dando vita quindi non solo ad una traduzione diversa, ma anche ad una *Giustina* diversa da *Justina*: la prima inventa un'altra protagonista, e si inventa altra protagonista.

Ciò contro cui si trova a confrontarsi il lettore, sembra pertanto un continuo gioco delle tre carte (assai presente nel racconto sono *los naipes*, l'azzardo, il tarocco, per questo mi permetto l'usurata metafora) in cui tra le due, testo originale e traduzione letterale, se

<sup>6</sup> Per la questione in generale, ed in particolare per uno schema dettagliato della struttura delle due opere, si veda T. Bodenmüller, *Literaturtransfer in der Frühen Neuzeit. Francisco López de Úbeda's La Picara Justina und ihre italienische und englische Bearbeitung von Barezzo Barezzi und Captain John Stevens*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2001, pp. 219-26.

<sup>7</sup> PG, parte prima, libro II, cap. 2, num II (f. 128v).

ne inserisce una che, serpentinamente (altro geroglifico presente dell'opera e nella marca tipografica stessa di Barezzi), sfugge e si nasconde alla classificazione ed alla interpretazione. Mercurio, la cui arma è il simbolo dell'inganno per eccellenza, la serpe appunto, re dei commercianti e dei ladri, ma anche dei faceti e dei *bien hablanges*, e che non a caso ricorre spesso nell'opera, sembra davvero la divinità sotto il cui segno è nata la picaresca, quella femminile in particolare, e così pure Barezzi Barezzi, che si appropriava di un'opera e ne vende e diffonde un'altra:

El dios Mercurio era el dios de los discretos, de los facetos, de los graciosos y bien hablanges, y este tenía por armas una hermosa culebra enroscada en un báculo de oro.<sup>8</sup>

Non può essere questa analisi così ingenua da non tener conto che all'epoca tutto questo era nella norma, e che di diritto d'autore o proprietà intellettuale si sarebbe cominciato a parlare ben più avanti, ma rimane un episodio, non episodico però perché sempre sistematico, di traduzione infedele e tradita che non può non risultare quantomeno interessante proprio da e per questo punto di vista: l'infedeltà di Barezzi, cioè ciò che in base a categorie moderne ha sempre relegato la sua traduzione nell'ambito del malriuscito, della pomposità, dell'inutilità, è viceversa, in un'ottica *proteica*, la componente di maggior interesse. Come ammette, ad onor del vero, lo stesso traduttore che, nel titolo, e com'era uso frequente, annuncia come la *Vita della Picara Giustina Diez*,<sup>9</sup> sia *Regola per animi licenziosi*, in cui [...] *si mostrano gli inganni che [...] s'usano e s'additano le vie per superarli, attraverso sentenze gravi, precetti politici, documenti morali, avvenimenti curiosi, e favole facete e piacevoli*. Cosicché, la natura didattica e moraleggiante, che allo stesso tempo rispetta però il canone del *delectare*, è dichiarata esplicitamente fin dal frontespizio.

<sup>8</sup> *PJ*, p. 163. Barezzi in *PG*, parte prima, intr., num. 3 (f. 20v), traduce così: «Il Dio Mercurio era Dio de' discreti, de' faceti, de' graziosi, e de gli eloquenti, e questi teneva per arma una bella serpe intortigliata ad una verga d'oro».

<sup>9</sup> M. Masala, *Il Picariglio Castigliano di Barezzi Barezzi. Una versione seicentesca del Lazarillo de Tormes*, Bulzoni, Roma 2004, p. 34: «In Barezzi il *Guzmán* [...] svolge con evidenza la funzione di archetipo del genere picaresco. Tale funzione emerge dall'omologazione dei titoli delle tre opere da lui tradotte».

Il più evidente di questi tratti deformanti è la dilatazione, l'amplificazione, l'iperbolicità:<sup>10</sup> l'episodio del ratto degli studenti, che nell'originale è lungo qualche capitolo, in Barezzi occupa un centinaio di fogli, ovvero un quarto della traduzione complessiva. Giustina, per guadagnare tempo e salvarsi da una sicura violenza, usa la parola, il racconto, la facezia ed infine l'astuzia finale di pretendere delle nozze in piena regola prima di concedersi (espediente per intontire poi con il vino i suoi rapitori). Possiede e conosce a meraviglia la tecnica del *rallentando*,<sup>11</sup> così come Shaharazâd ritarda la sua morte raccontando fiabe nelle *Mille e una notte*: Giustina, e con lei Barezzi, moltiplica infinitamente il discorso e con esso il tempo e, come accade nella celebre raccolta araba, genera argomenti e racconti esponenzialmente, ne dà da bere a sorsi al suo aguzzino, nel tentativo di soddisfarlo con la parola anziché con il corpo:

Cominciavi a raccontargli diverse cose ridicolose, per divertir il concorso del sangue. Gli narravi molte belle prodezze di don Floriselo di Niquea [...]. Gli diedi alcuni sorsi di *Celestina*, mi diceva egli, che non era gustosa, perché le parole son femine, ed i fatti sono maschi; e che le parole, e ciancie non empiono il corpo, né dan gusto al bramante; ed ove bisognano fatti, non s'hanno a far parole; e che dal dire non cavava quello che desiderava. Però già che non mi valevano le ragioni della mia signora madre Celestina, mi valsero non poco i suoi consigli. Del beffeggiare, ed attigiare un po' poco: ma il beffeggiato disse, no, no, cotesto non ricerco. Dell'alleggerimento de' viandanti dissi quanto importava, e ciò per alleggerirmi nel mio camino della pesante carica ch'io portavo; ma egli in niuna cosa sentiva alleggerimento. Questo è ben verità, che tutto quello ch'io gli dicevo, lo approvava per bene, e tutto gli sodisfaceva, ancorché fusse in modo tale, che molto chiaro dava ad intendere, che in me non conosceva padrona, se non nella lingua, e nell'ombra mia.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> L. Torres, *La Pícaro Justina: entre l'Espagne, la France et l'Italie*, «Bulletin Hispanique», tome 109, n. 1 (2007), pp. 137-55, p. 151: «[...] la traduction italienne de la Pícaro Justina se caractérise par une hyperbole constante tant au niveau de la forme que du contenu».

<sup>11</sup> Si veda M. Kundera, *La lentezza*, trad. E. Marchi, Adelphi, Milano 1999, p. 43.

<sup>12</sup> Si veda ancora *PG*, parte prima, lib. II, cap. 2, num. II (f. 125r). Questo invece l'originale (*PJ*, p. 385) : «Comencé a contar cuentos, los más de risa que se me ofrecieron, para divertirle la sangre. Contéle medio libro de don *Florisel de Niquea*, que entonces corría tanta sangre como yo peligro, mas a éstos me respondía que para entonces más se atenía a el Niquea, o por mejor decir, al neque, ea, que al don Florisel, y que para quien esperaba fruta, eran muchas flores. Dile algunos sorbos de *Celestina*, mas decía que tenía espinancia y que no podía tragar nada de aquello; pero ya que no me valieron los cuentos de mi

Allo stesso modo il traduttore inserisce nel fluire del testo originale esempi di donne rapite che hanno affascinato i loro rapitori e si sono salvate (Francesco Sforza e Ottone IV), le notabili azioni di Aiace ed Ulisse, un lunghissimo *excursus* sui mali del bere vino smodatamente (su cui tornerò), la novella di Giove ed Alchmena, degli *exempla* sull'amore saldo tra moglie e marito, sul rapporto amore-ragione-intelletto, sui piaceri e dispiaceri dell'amore, sui consigli di una moglie per vendicare la morte del marito, sulla gelosia di un marito (e qui si trova il celebre sonetto di Della Casa) ed infine, per riallacciarsi al senso dell'originale, il monito che chi cerca di ingannare resta ingannato. E qui chiude il primo volume della sua traduzione, significativamente con un capitolo che ha come titolo *De los beodos burlados*, che ai nostri occhi sembra riferirsi più al lettore inconsapevole e depistato, che alla banda di studenti rapitori di Giustina. Ebbene, quasi nulla di tutto ciò è opera di Barezzo Barezzi o di una mescolanza di fonti anonime, bensì ha un nome ed un cognome ben precisi: in questo primo volume, Barezzi copia alla lettera, adattando solo i contenuti e i contesti, alcune novelle de *La piacevol Notte, et Lieto Giorno* di Nicolao Granucci, che assieme ai molti altri che ora si vedranno, diventa vero e proprio inconsapevole ed involontario 'co-autore' dell'opera.<sup>13</sup> Ed il camuffamento è tanto più mimetizzato poiché il

---

señora madre Celestina, valiéronme sus consejos. Del *Momo*, un poquito, mas dijo al Momo, no, no. De *Alivio de caminantes* dije lo que importó para aliviar mi camino de la carga que tenía, mas él en nada sentía alivio. Bien es verdad que todo cuanto yo le decía lo sabía bien, y todo lo aprobaba, aunque era con tal modo, que daba bien a entender que como no me tenía a mí toda, sino sola mi lengua y sombra, no las tenía todas consigo».

<sup>13</sup> Per quanto mi è dato conoscere, allo stato attuale delle ricerche su questa traduzione, non si erano ancora individuate le fonti precise delle interpolazioni barezziane, identificazione che modifica, e di molto, la lettura che dell'opera si può dare: non più, o non solo, infatti, come *collage* di cultura orale, testi, nozioni, novelle anonime, prose originali, bensì come composito plagio letterario a tutti gli effetti da fonti limitate e specifiche (le altre, benché ad oggi non ancora tutte riconosciute, saranno segnalate oltre). Alla luce di ciò, metà del primo libro della versione 'italiana' è, in blocco (ed un blocco conseguente, pressoché senza tagli o salti dai fogli 103v al 156v), parte dell'opera di Granucci, non a caso pubblicata a Venezia qualche decennio prima (G. Vidali, 1574). Nicolao Granucci (1521-1564/66), di nobile origine lucchese, compose queste novelle, divise in due sezioni, da un presunto spunto autobiografico: *Piacevol notte* è quella trascorsa in conversazioni fra quattro uomini, Francesco Benci proprietario della villa di Toiano dove si svolge il tutto, e tre ospiti. Il

cremonese si preoccupa solo dell'amalgama dei brani giustapposti, sfumando i passaggi tra traduzione e testo inserito in modo adeguato, nonché di 'ispanizzare' i brani copiati per renderne più credibile la provenienza iberica (e, di conseguenza, la sua presunta fedeltà traduttiva): modifica i nomi dei protagonisti e la topografia italiana delle novelle dell'autore lucchese, rendendo pressoché impossibile, per il lettore che non ne fosse a conoscenza, lo smascheramento del trucco. Allo stesso modo fa con l'*excursus* sul vino testé citato, caso ancor più interessante per altre ragioni: già plagio dalle *Diece Veglie* (1577) di Bartolomeo Arnigio,<sup>14</sup> da cui, a parte alcuni tagli, è copiato letteralmente, è presente benché molto più succintamente (sembra quasi un riassunto), e sempre come intrusione, anche nel *Picariglio Castigliano* (1622)<sup>15</sup> divenendo un 'auto-plagio' davvero peculiare e dimostrando come Barezzi sembri avere un *corpus* di novelle, racconti, moraleggiamenti, proverbi, adattabile ed inseribile a suo piacimento nelle opere da lui pubblicate.

Molti altri, infatti, sono i 'prestiti' nascosti, anche da autori assai noti come Giraldo Cinzio o Fiorenzuola. La mappa dei plagi barezziani, che prende forma sempre più chiara, si può così dettagliatamente riassumere:<sup>16</sup>

---

giorno successivo (il *Lieto giorno*) arrivano altri uomini e dame, che trascorrono la giornata in vari trattenimenti e infine si dedicano al novellare: «su questa disadorna intelaiatura il Granucci imbastisce una farraginosa narrazione in forma di dialogo, in cui i personaggi prendono la parola per esporre racconti, aneddoti, riflessioni morali, insomma una selva [...] di materiali eterogenei affastellati con un gusto della compilazione di rado illuminato da una qualche presa di proposizione originale», dal *Dizionario Biografico degli Italiani* (per cui si veda Treccani.it).

<sup>14</sup> Altro plagio nascosto, che tornerà anche nel secondo volume barezziano, l'opera del bresciano Bartolomeo Arnigio (1523-1577), le *Dieci veglie de gli ammendati costumi dell'humana vita* (Brescia, 1577 e poi Treviso, 1602), ebbe una discreta diffusione e fu tradotta in francese da Pierre de Larrivey (*Les Veilles de B. A., de la correction des costumes...*, Troyes, 1608), per cui si veda ancora il *Dizionario Biografico degli Italiani*.

<sup>15</sup> Il *picariglio castigliano*, cioè la vita di Lazariglio di Tormes (Venezia, 1622), Cap. IV: «Narransi i danni, che apporta all'Huomo il soverchio bere; e che non è bene l'essere severo con la servitù, e di quanto detrimento siano le Meretrici, e intorno a ciò si danno molti utili avvisi».

<sup>16</sup> La particolareggiata descrizione dei punti precisi di saldatura tra traduzione e novelle interpolate, con gli eventuali tagli, omissioni, cambiamenti, e quindi dell'opera in generale, sarà 'visibile' nell'edizione on-line cui sopra si accennava. Come detto poc'anzi, persistono ancora degli 'spazi bianchi' (con-

Tomo I: *Vita della Picara Giustina Diez* (1624):

<i>PG</i> , ff. 113 e segg.: Sforza, Ottone IV, Sancho...	???
<i>PG</i> , ff. 129v-138v: Le notabili attioni di Aiace ed Ulisse...	da <i>La piacevol notte...</i> , di <b>Nicolao Granucci</b> , ff. 103v-112v
<i>PG</i> , ff. 146v-157v: Di quanto danno, e disonore sia il soverchio bere vino...	dalle <i>Diece Veglie</i> <sup>18</sup> di <b>Bartolomeo Arnigio</b> , <i>Veglia Sesta</i> (ed. cit., pp. 307-20)
<i>PG</i> , ff. 158v-171v: Novella favolosa [...] di Giove ed Alchmena...	da <i>La piacevol notte...</i> , di <b>Nicolao Granucci</b> , ff. 113r-128r
<i>PG</i> , ff. 177r-180v: Amor saldo e virtuoso di moglie verso il marito...	da <i>La piacevol notte...</i> , di <b>Nicolao Granucci</b> , ff. 128v-132r
<i>PG</i> , ff. 180v-185r: Amor scema l'Intelletto...	da <i>La piacevol notte...</i> , di <b>Nicolao Granucci</b> , 132r-136v
<i>PG</i> , ff. 185r- 188r: Piacere e dispiacere si trova in Amore	da <i>La piacevol notte...</i> , di <b>Nicolao Granucci</b> , ff. 136v-140r
<i>PG</i> , ff. 188v-193r: Consiglio di donna in vendicare la morte del marito	da <i>La piacevol notte...</i> , di <b>Nicolao Granucci</b> , ff. 140r-145r
<i>PG</i> , ff. 193v-198v: Gelosia di Marito cagiona un dolce inganno...	da <i>La piacevol notte...</i> , di <b>Nicolao Granucci</b> , ff. 145r-151r
<i>PG</i> , ff. 198v-204v: Chi cerca ingannar resta ingannato	da <i>La piacevol notte...</i> , di <b>Nicolao Granucci</b> , ff. 151r-156v

trassegnati dagli interrogativi): verosimilmente sono altre novelle 'rubate' di cui però, ad oggi, non ho ancora scovato la provenienza.

<sup>17</sup> È più che probabile che questi brevi *excursus* pseudo-didattici, come nel caso di moraleggiamenti, proverbi ed *exempla*, che spesso vanno sotto il nome di *Dicerie notevoli* e di *Avvertimenti notabili*, assai numerosi e sparsi 'a singhiozzo' lungo tutta l'opera, non siano un plagio vero e proprio come nei numerosi casi elencati, bensì una mescolanza di tradizioni orali, saperi popolari, aneddoti leggendari, stereotipi storici o superstizioni, non riconducibili, questa volta, ad autori precisi. E per questo ancor meno identificabili o rintracciabili. Per un'analisi di queste 'intromissioni' si veda l'intervento al XVII Congresso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Roma, 19-24 de julio 2010) di L. Torres, *Intertextualidad en la traducción italiana (Venecia, 1624) del episodio de "La Bigornia" de La Picara Justina (Medina del Campo, 1605)*, ora in corso di stampa. Ringrazio l'autore per avermene dato visione già prima della pubblicazione.

<sup>18</sup> Qui e in avanti cito da *Le Diece Veglie di Bartolomeo Arnigio de gli ammendati costumi dell'humana vita...*, appresso Francesco, e Pietro Maria fratelli de' Marchetti, Brescia 1577.

Tomo II: *La Dama Vagante* (1625):

PG, ff. 14v-24r: Diceria Historica, nella quale si scorge...	da <i>Gli Ecatommiti</i> <sup>19</sup> di <b>Giraldi Cinzio</b> , Deca Decima, novella ottava ( <i>ed. cit.</i> , pp. 450-54)
PG, ff. 24r-32v: Diceria memorabile, nella quale la prudenza d'un figliuolo...	da <i>Gli Ecatommiti</i> di <b>Giraldi Cinzio</b> , Deca Decima, novella nona ( <i>ed. cit.</i> , pp. 454-58)
PG, ff. 40v-45v: L'Historia di un malvagio giuocatore	da <i>Gli Ecatommiti</i> di <b>Giraldi Cinzio</b> , Deca Quarta, novella terza ( <i>ed. cit.</i> , pp. 206-208)
PG, ff. 46r-50v: Un Picaro ladro, e guercio per rubare...	da <i>La prima veste de' Discorsi degli Animali</i> <sup>20</sup> di <b>Agnolo Fiorenzuola</b> ( <i>ed. cit.</i> , pp. 232-41)
PG, ff. 57v-61r: Dell'infame operare di un Picaro di Segovia...	da <i>Gli Ecatommiti</i> di <b>Giraldi Cinzio</b> , Deca Settima, novella ottava ( <i>ed. cit.</i> , pp. 327-29)
PG, ff. 73r-78r e ff. 78r-86v: Don Lucillo s'innamora di Donna Stella...	da <i>Le amoroze novelle</i> di <b>Giustiniano Nelli</b> , novella prima
PG, ff. 86v-92r e ff. 92r-96v: Narrasi l'accortezza di una Donna innamorata...	da <i>Le amoroze novelle</i> di <b>Giustiniano Nelli</b> , novella seconda
PG, ff. 100v-105r e ff. 105v-111r: Si spiega un fatto memorabile di un innamoramento...	???

<sup>19</sup> Qui e in avanti cito da Gio. Battista Giraldi Cintio, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, Tipografia Borghi e compagni, Firenze 1834.

<sup>20</sup> Cito da A. Fiorenzuola, *Le Novelle*, a cura di E. Ragni, Salerno Editore, Milano 1971, pp. 201-99. *La prima veste* (cioè la prima in volgare) de' *Discorsi degli Animali* (1548) è il rifacimento di uno dei cinque libri di cui si compone il *Panciatantra*, una nota ed antichissima raccolta novellistica indiana. La riduzione si basa su una versione latina del XIII secolo di Giovanni da Capua (*Directorium humanae vitae alias parabola antiquorum sapientium*) tratta a sua volta da una versione ebraica del testo indiano, e su una traduzione spagnola del 1493, l'*Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (viste le strettissime corrispondenze sembra questa la fonte diretta del Fiorenzuola). Barezzi lo pubblicò nel 1604 e poi nuovamente nel 1622, con il titolo *Consigli de gli animali, cioè ragionamenti civili, di Agnolo Fiorenzuola fiorentino*, in un volume miscellaneo contenente altri testi uniti da quello stesso filone tematico. Infine, come visto, ne riusa una parte nella sua traduzione della *Picara Justina*, esempio, ancora una volta, della pratica editoriale (e traduttiva) barezziana dell'assemblaggio arbitrario di un *corpus* eterogeneo, sia di testi da lui stesso pubblicati o tradotti che di opere originali 'furate', di cui si serve, adattandoli all'occasione, secondo necessità commerciali o 'autoriali'.

<i>PG</i> , ff. 135r-139v e ff. 140r-144r: Trattasi della Vergogna...	dalle <i>Diece Veglie</i> di <b>Bartolomeo Arnigio</b> , Veglia Decima ( <i>ed. cit.</i> , pp. 655-66)
<i>PG</i> , ff. 183r-188r: Narransi le male qualitati del Sonno...	dalle <i>Diece Veglie</i> di <b>Bartolomeo Arnigio</b> , Veglia Sesta ( <i>ed. cit.</i> , pp. 345-50)
<i>PG</i> , ff. 188r-217v: (Novelle varie sull'amore)	???
<i>PG</i> , ff. 225r-227v: <i>Sonetti in stile asinino</i> ...	???
<i>PG</i> , ff. 231r-236v: D'alcuni studenti Spagnuoli della Università di Salamanca...	dalle <i>Porretane</i> <sup>21</sup> di <b>Giovanni Sabadino Degli Arienti</b> , novella XLII
<i>PG</i> , ff. 237r-239v: Degl'inganni della Volpe...	dalle <i>Porretane</i> di <b>Giovanni Sabadino Degli Arienti</b> , novella L
<i>PG</i> , ff. 239v-250r: Piacevole Diceria di quattro Cavalieri Spagnuoli...	???
<i>PG</i> , ff. 251v-259r: Prudenza grande usata dal Re Ladislao di Spagna...	dalle <i>Porretane</i> di <b>Giovanni Sabadino Degli Arienti</b> , novella XXXII

Tutto ciò testimonia quindi una pratica, felice o meno che sia, insita nel suo stesso *modus operandi* e nella stessa genesi delle sue produzioni. E che, assieme ad analisi più strettamente stilistiche,<sup>22</sup> aiuta a delineare anche una probabile cronologia del suo lavoro: le traduzioni del *Picariglio* e della *Giustina*, si sarebbero infatti accavallate attorno all'anno 1615, ed ecco le loro intersezioni, per poi essere pubblicate a distanza di un paio d'anni in un ordine che non necessariamente risponda dell'effettiva loro realizzazione, quanto più ad urgenze editoriali e o d'altra natura (viaggi, ostacoli, impegni). La *Picara*, come più volte annunciato nei prologhi, avrebbe riposato per anni prima di essere pubblicata, infine, dopo il *Picariglio*. E tutto ciò conforta e consolida ancor più l'ipotesi che questa materia, o meglio, questo materiale, fosse da lui evidentemente concepito come un *corpus* indistinto ed intercambiabile: un calderone unitario d'ingredienti variamente applicabili ed adattabili ad ogni diversa ricetta. Ed a questo proposito, a testimonio di una pratica che all'epoca era la pratica consueta, non sembra paradossale che proprio Barezzi temesse il plagio: per questo infatti tace

<sup>21</sup> Qui e in avanti cito da G. Sabadino degli Arienti, *Le Porretane*, a cura di B. Basile, Salerno Editore, Roma 1981.

<sup>22</sup> Per cui si veda ancora Bodenmüller, *Literaturtransfer in der Frühen Neuzeit*, cit.



nel prologo i suoi progetti futuri, consapevole, lui pure scimmiot-tatore, della spietata concorrenza «in un mondo, nel quale vi sono più scimmie, che gatti».<sup>23</sup>

Un'altra digressione che pare interessante per descrivere l'aspetto combinatorio della traduzione barezziana, è quella in cui, in questo stesso episodio, e col medesimo intento divagatorio, così Giustina interviene:

Io, con l'autorità ch'avevo, ordinai che fusse narrato con bella maniera qualche ingegnosa, e nobile azione, per gustevole trattenimento, infinitoché la mensa si andava ponendo all'ordine. Altri fanno le ricreazioni, dopo d'aver ricreato il corpo, per ricreare poscia lo spirito; ma io volli prima animare, inanimare, e ricreare con più vivacità lo spirito, per sempre più prolungare il tempo, che veramente era un più tirare l'acqua al mio molino: e perciò ordinai, come regina ch'io ero a quel punto, che al re don Grullo mio signore, ed a me la Muy Illustre Signora Giustina rappresentassero alcuna azione eroica, e singolare di quelle degli antichi Greci; al che fare due di loro in un istante s'accinsero, e saltarono alla presenza nostra, pigliando per soggetto il giudizio dell'arme d'Achille, se ad Aiace, o ad Ulisse i greci darle dovevano, rappresentando in quest'azione l'audacia d'un Aiace castigliano, e la prudente sapienza di un Ulisse italiano. Quello che rappresentava la persona d'Aiace, fatto silenzio, e postosi in abito corrispondente, così prese a dire [...].<sup>24</sup>

Suscitare gaudio e allegrezza, *delectare* e *docere*: anche qui Barezzi si allinea pienamente ad una pratica diffusa e duratura già manieristica e ora barocca, quella di rappresentare un episodio, in questo caso, epico o pseudo-mitologico, per cui

la novella viene *messa in scena* per il divertimento del pubblico. Gioco collettivo, traduce in formule narrative le attese e le anticipazioni dell'ascoltatore nello scambio ludico: egli assiste allo spettacolo della letteratura in forma di racconto e alla sua teatralizzazione, visto che il narratore è chiamato ad accentuare con spiccate qualità istrionesche e interpretative il fine dilettevole della rappresentazione.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Si veda *PG*, *Barezzo Barezzi a' benigni lettori*: «Servitevi della mia industria, e fra poco aspettate altre composizioni di questa materia, gli nomi delle quali io non v'espongo, perché siamo adesso in un Mondo, nel quale vi sono più Scimmie, che Gatti».

<sup>24</sup> Si veda ancora *PG*, parte prima, lib. II, cap. 2, num. II (f. 129r).

<sup>25</sup> D. Capaldi, G. Ragone, *La novella barocca: un percorso europeo*, in L. Spera (a cura di), *La novella barocca. Con un repertorio bibliografico*, Liguori, Napoli 2001, pp. 65-238 (qui cito da p. 141).

Che sia intento moralizzatore, che a volte semplicemente ci prenda gusto, perché, sia chiaro, quasi sempre le interpolazioni nascono da uno spunto presente nel testo originale, che sia la fretta di pubblicare e quindi di usare del materiale già disponibile e predisposto, poco importa: quasi metà del primo tomo e più ancora del secondo, non appartiene a López de Úbeda, ma a Barezzo Barezzi. Anzi: ai vari autori testé citati.

Da dove derivano questi materiali all'altro infatti lo si è visto: oltre ai plagi puntuali, una generica sapienza popolare e 'proverbiale', che continuamente si infiltra e che sembra nascere ed emergere dal suo stesso lavoro di editore, dal momento in cui pubblica, e fin dagli inizi della sua attività, opere come il *Fuggilozio* di Tommaso Costo (1600) o *La nobiltà dell'asino* di Adriano Banchieri (1592, 1599), o la *Famosissima compagnia della lesina* (1589, 1600), o tutta la trattatistica sul cibo ed il vino, per cui si ricordi almeno il *Trattato sulla natura de' cibi et del bere* del medico bolognese Baldassare Pisanelli, che fanno pertanto parte del suo bagaglio culturale, ma anche editoriale e quindi del gusto e delle aspettative dell'epoca cui lui voleva, e doveva, adeguarsi. Divenendo pertanto più manipolatore che autore o traduttore in senso stretto, di questo *corpus* omogeneo ed intercambiabile, cui di testo in testo aggiunge un altro componente a sua volta trasformabile e riciclabile. Così, i tre romanzi spagnoli, da cui mutua questa sua 'materia picaresca', e già omologati fin dalla scelta dei titoli (*Vita del...*, *Vita della...*)

per Barezzi costituiscono un corpus coeso. Egli dimostra di possedere [...] un fortissimo senso dell'unità di genere delle tre opere che traduce; al punto da attuare, attraverso differenti strategie di scrittura, una forte riduzione della loro radicale eterogeneità.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> M. Masala, *Il Picariglio* Castigliano, p. 14. Sul concetto *a posteriori* di genere picaresco, e le fondamentali vicende editoriali che l'hanno 'generato', si veda C. Guillén, *Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco*, in *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Castalia, Madrid 1967, vol. I, pp. 221-31 (ora in Id., *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona 1988, pp. 197-211). L'intuizione editoriale barezziana sembra seguire da vicino, ed è questo l'elemento di maggior interesse in questa sede, le tracce di un altro editore spagnolo, Luis Sánchez, che ripubblicò il *Lazarillo* a seguito dello strepitoso successo del *Guzmán* e che in questo modo rimise in circolazione (da cui era scomparso) il primo, costruendo così nella mente dei lettori l'immagine di un genere (cosa che si riflette in Cervantes, *Quijote*, I, 22). Tutto questo avvenne poco prima che in Italia Ba-

Il racconto originale perde davvero la sua *forma*, cosicché, *sformata* e snaturata, giunge al lettore un'opera che non ha la stessa trama, se ne ha una, non ha la stessa serialità, non ha lo stesso tono, non è dello stesso genere, non ha la stessa valenza letteraria. Non irrompendo e non rompendo, infatti, com'era stato in Spagna, gli schemi ed il corso di una letteratura, quella italiana, dove invece di esplodere, si disarmava, invece di dirompere come strabordante novità, implode e si accoda alla scia della novellistica italiana dell'epoca.<sup>27</sup>

Ed è appunto in Italia che la novella, «onnivora» e «pluri-voca»,<sup>28</sup> ormai si indirizza alla facezia o alla barzelletta, al repertorio comico, alla beffa, l'inganno, la disavventura, la tresca, il ridicolo, il proverbio e dove

gli sviluppi del mercato editoriale, a fianco dell'accademia dove la lettura è recitata come intrattenimento piacevole, spingono verso assemblaggi antologici, e ampliano il ventaglio delle invenzioni.<sup>29</sup>

Aderendo rigorosamente al 'suo' mercato ed al 'suo' contesto, Barezzi, quindi, come detto, non sembra cogliere gli aspetti più squisitamente letterari di ciò che gli arriva dalla Spagna, tanto che, a mio avviso, della *Pícara*, e della picaresca in generale, avviene che paradossalmente sembri giungere sfigurato o ri-formato (e non a caso uso questo termine) forse proprio il suo *pícarismo* in senso stretto, o ciò che tentiamo di definire come strettamente picaresco. E per quanto sia proprio Barezzi ad usare il termine per primo nel *Gusmano* (*Vita del pícaro...*), il concetto, smarritosi nei meandri infiniti del testo, o quantomeno ampliandosi – ancora una volta una dilatazione – a dismisura nel suo significato, diventa di volta in volta aggettivo o appellativo che sta ad identificare pressoché tutto ciò che ha a che fare col guidonesco, col mendicare, col vagabondaggio e la vita libera e 'macchiata' in generale, con la povertà, con la burla, col giocoso, col carnevalesco, fino al gitanismo; così

---

rezzi facesse la stessa operazione: non si hanno notizie di una conoscenza diretta, ma è difficile pensare che questi non ne abbia recepito anche indirettamente l'idea.

<sup>27</sup> Analizzando il *Gusmano*, Masala vede in tutto questo un generale «abbassamento del profilo dell'opera» rispetto all'originale e un'incomprensione di fondo del 'picaresco', che per questo in Italia, così filtrato, non giungerebbe pienamente o comunque non vi attecchirebbe. Per queste ed altre argomentazioni, si veda ancora M. Masala, *Il Picariglio* Castigliano, pp. 33ss.

<sup>28</sup> Capaldi, Ragone, *La novella barocca*, p. 71.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 72.

come si perdono altre svariate sfumature, ironie, parodie, invettive, ed è colta solo o soprattutto quella componente goliardica, giocosa ed accademica (fino ai caratteri burchielleschi ed asineschi<sup>30</sup>), che nell'originale è pur fondante ed imprescindibile, ma che – *finalmente* – risponde essenzialmente del gusto letterario (ed editoriale) vigente in ambito italiano.

È infatti il gusto combinatorio di materiali allotri alla narrazione, un modello – cui come abbiamo visto Barezzi si allinea rigorosamente – che si profila diffusamente già a partire dalla fine del Cinquecento, cosicché

i testi divengono contenitori di motti, facezie, detti, proverbi, novelline, citazioni; il gioco è anche scomporre questi materiali, abbinarli e giustapporli per creare l'effetto, e stupire l'ascoltatore con ossimori narrativi e bisticci ingegnosi, veicolati dalla estrema varietà delle forme letterarie prescelte.<sup>31</sup>

Così, sulla scia di G. C. Croce, di Banchieri, ma anche di Basile, Costo, Fiorenzuola dei quali è anche editore, il gioco di decostruzione e montaggio coinvolge forme e generi e lo svago – l'intrattenimento – è lo stesso dell'accademia seria, ma, se non strettamente comico, quantomeno ribaltato o camuffato.

Pertanto, se non si può prescindere dal contesto sin qui descritto in cui Barezzi opera, allo stesso modo non va scisso l'editore dal traduttore, dall'autore, dall'impostore: è lo stesso commerciante, che viaggia in lungo e in largo per la penisola, che seleziona testi, che cerca novità, che litiga con gli autori, che lavora con il figlio fin da subito, che passa dall'epistolografia alla picaresca, dai testi storici a quelli sacri e mistici, a quelli enciclopedici, colui che, ugualmente, seleziona, litiga, lavora con le sue traduzioni-interpretazioni. Si migliora e prende sicurezza nel corso degli anni: il *Gusmano*, con cui esordisce nel 1606 in veste di traduttore e che «finisce per costituire il modello per la traduzione delle altre due opere [picaresche]», non è il *Picariglio*, né la *Giustina* è lo *Spagnolo Gerardo*. Tra le varie edizioni di questi testi è interessante notare «l'evoluzione della perizia e anche del gusto del Cremonese»,<sup>32</sup> la cui crescita tecnica pare proporzionalmente aumentare

<sup>30</sup> I testi asinesco-burleschi avrebbero un doppio senso osceno, ereditato da pratiche accademiche cinquecentesche, per cui si veda *ibidem*, p. 208.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>32</sup> E. Aragone, *Barezzi Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 14 (1961), pp. 284-312 (qui cito da p. 293).

la sua sicurezza e riflettersi nel diminuire degli scrupoli di distorsione dell'originale. Fino alla sua ultima opera tradotta, la seconda parte del *Picariglio* (1635), in cui, esplicitamente e fin dal titolo, isola le sue interpolazioni, dichiarando quantomeno la propria 'interferenza'.<sup>33</sup>

Quindi, se da un punto di vista 'interno', qualcosa abbiamo visto, non meno da quello esterno e strutturale dell'opera barezziana, le cose cambiano: i paratesti, gli indici e le note a margine creano un ulteriore difformità rispetto all'originale ed un ulteriore livello di lettura con cui interpretare la traduzione. La "Tavola delle cose notevoli", dettagliatissimo richiamo alle note a margine, è già un testo interessante in sé: sembra una raccolta di aforismi di varia natura, che permettono una lettura 'a salti' dell'opera, intesa, in questo senso, come compendio di piccole storie, facezie, consigli morali, ammonimenti, un 'bignami' di erudizione mitologica, storica, didattica, moraleggiante spiccia. Alcuni esempi significativi tra i vari: «L'avarizia fa dissimular li danni», «Chi è cattivo non può parlar di cose buone», «L'ignoranza de' principii, fa che non si sappino gli fini», «Chi è morto è morto, e gli vivi si danno bel tempo», «Donna niuna non può sopportare che le sia detto vecchia, e perché», e così via. Nel testo, questo altro testo che 'circonda' l'altro, è evidenziato dalle note a margine, che isolano e collocano, ma anche indicano, concentrano e 'gerarchizzano' l'argomento. Non è l'apparato, quindi, solo un filtro tra testo e lettore,<sup>34</sup> ma anche un espediente con cui il lettore stesso viene ammaliato, accattivato, stimolato, convogliato, ed in definitiva avvinto, vincolato, allo stesso modo in cui un moderno *link*, lega, appunto, e collega il testo e il lettore. Che, allo stesso tempo, diviene pertanto da noi identificabile e decifrabile, nella sua tipologia, e si trasforma in destinatario editoriale e non più, o non solo, in semplice lettore. Pratica paratestuale, sia chiaro, che non è certo invenzione barezziana, ma che in questo caso e vista la tipologia di traduzione, assume un valore fondante, sia come interpretazione dell'opera, sia, appunto, come 'visuale' caratteristica commerciale:

<sup>33</sup> *Il Picariglio Castigliano, ciò è [...]. Parte Seconda. Non descritta da lui nella lingua Castigliana, ma ben sì molto arricchita di cose recenti, gravi e curiose da Barezzo Barezzi.* La traduzione vera e propria inizia solo al capitolo XXXII.

<sup>34</sup> Si veda Masala, *Il "Picariglio Castigliano"*, pp. 28-29: «I modi della traduzione barezziana sembrano infatti porre fra il lettore e il testo un imponente filtro: le note [...] gerarchizzano le diverse parti del testo, sollecitando o meno l'attenzione del lettore».

le tecniche del consumo invadono il campo, e si consuma ciò che stupisce: così spesso ci troviamo di fronte a smisurati paratesti, che in un gioco di specchi si pongono come gli effettivi oggetti del desiderio.<sup>35</sup>

Così, se Barezzi non ha o non sembra avere una poetica letteraria, se non quella del *pastiche*, ne ha una editoriale che nel letterario si inserisce, creando, lo abbiamo visto, vari livelli, anche visivi, di lettura, per cui «estos posibles textos circulares o, más bien, “circundantes” constituyen un marco, no ya sólo discursivo, sino material, visual, que contribuye en alto grado al efecto de “libro emblema”». <sup>36</sup>

In definitiva, la *Picara Giustina* barezziana, *pastiche* alla moda o centone didascalico e dilettevole che sia, è pertanto il risultato di un'operazione inversa a quella che si pretenderebbe (aspetterebbe, auspicerebbe?) da una traduzione: è un travaso quello che avviene in Barezzi (e forse in generale in Italia), non 'dalla' *novela* picaresca, ma 'nella' *novela* picaresca, di tutto ciò che è bizzarro, composito, pazzo, emarginato, così come dei fatti e detti curiosi, fino alla satira e a tutta la narrativa giocosa, accademica, carnevalesca.

Ed il lettore, rifacendoci all'episodio dei beoni burlati, incede lungo la molteplicità di siffatta opera tra capitoli, paragrafi, note ed indici, barcollante come loro, non già perché ubriaco d'alcol, ma per le continue gincane del percorso, come significativamente espresso nel testo con una metafora 'ortografica' che descrive appunto l'avanzare incerto degli ebbri goliardi rapitori:

onde tutti ubbidientissimi s'aviarono verso il carro mio, non però dirittamente, ma bensì circolarmente a piombin perché facevano digressioni di testa, parentesi di corpo, e non mai punto fermo co' piedi.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Capaldi, Ragone, *La novella barocca*, p. 72.

<sup>36</sup> P. López de Tamargo, *Cuadro y recuadros del discurso picaresco: el caso de “La pícara Justina”*, in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, (1983), pp. 193-200 (qui cito 195-96).

<sup>37</sup> *PG*, parte prima, libro II, cap. 2, num II (f. 141v). Buona, questa volta, la non facile traduzione dell'originale, che così recita: «[...] y con esto se recogieron todos derechamente al carro, aunque no tan derechamente ni tan por nivel, que no hicieran algunas digresiones de cabeza, paréntesis de cuerpo y equis de pies», in *PJ*, p. 392.



BEATRICE GARZELLI

LA TRADUZIONE MULTIFORME: NOTE SU *LA DESORDENADA CODICIA DE LOS BIENES AJENOS* DI CARLOS GARCÍA

1. La desordenada codicia de los bienes ajenos e *Carlos García*

*La desordenada codicia de los bienes ajenos* è la seconda ed ultima opera a firma di Carlos García, uscita a Parigi nel 1619. L'autore è più conosciuto per la sua prima creazione letteraria (Parigi, 1617), intitolata *La oposición y conjunción de los grandes luminares de la tierra*, ma più celebre al grande pubblico come la *Antipatía entre Franceses y Españoles* per il proposito antropologico e sociale di mettere a confronto due popoli e due civiltà.

Di Carlos García poco si sa: ancora avvolta nel mistero una parte della sua biografia. Accusato da Marcos Fernández, suo contemporaneo, di essere «médico sin grado», goloso, bevitore, sodomita, ciarlatano ed ateo,<sup>1</sup> non si conoscono le ragioni precise che lo indussero ad emigrare dopo i trent'anni dalla Spagna (era nato a Saragozza nel 1580) in Francia. A Parigi è certo che si dedicò alla professione di medico, interessandosi pure alla filosofia ed all'attività letteraria; ebbe anche a subire il carcere e la tortura, essendo implicato nel processo ad Eleonora Galigai, confidente della reggente di Francia Maria de' Medici e condannata per stregoneria.

L'opera di cui qui ci occupiamo si avvale di alcuni elementi di cornice del romanzo picaresco tradizionale, alternandoli a tratti romanzeschi di natura burlesca provenienti da correnti europee

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Fernández, *Olla podrida a la española...con salsa saracena y africana*, F. Van Eyck, Anversa 1655.



poco conosciute nella Spagna del XVII secolo.<sup>2</sup> Centrale è l'immagine del *pícaro* Andrés, ladro che vive ai margini di una società disumana e corrotta, in cui la giustizia e la libertà paiono paradossalmente dominare il mondo dei ladri che egli descrive al lettore con una punta di orgoglio, contrapponendolo a quello borghese, spregiudicato e cupido.

Non ci dedicheremo in questa sede ad analizzare le prerogative letterarie del testo di García ed al suo dialogo o pseudo-dialogo con la picaresca ma, considerando il filo conduttore dell'incontro, ci concentreremo in particolare sulla lingua della *Desordenada codicia* e sulle difficoltà di passaggio nella versione in italiano, seguendo un percorso di studio filologico e di analisi traduttologica che ci condurrà all'elaborazione di più modelli di traduzione,<sup>3</sup> dato il linguaggio dilogico del romanzo, le frequenti incursioni gergali e lo scarto cronologico di quasi quattro secoli.

## 2. La sfrenata cupidigia dei beni altrui: *prima traduzione in italiano*

La prima traduzione in italiano del testo seicentesco, curata da Alessandro Martinengo e dalla sottoscritta<sup>4</sup> per un progetto approvato e finanziato dalla Comunità europea, offre qui l'occasione per riflettere sulle difficoltà di passaggio dallo spagnolo barocco di Carlos García all'italiano di oggi, mettendo a disposizione del dibattito i dubbi e le problematiche in cui siamo incorsi come traduttori e le strategie di trasposizione nella lingua di arrivo, non sempre completamente soddisfacenti o unilaterali.

La traduzione si basa sul testo spagnolo reperibile nelle edizioni moderne di Massano (1977) e Roncero (1998);<sup>5</sup> in rari casi di le-

<sup>2</sup> Sul tema si legga C. García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, edición crítica, introducción y notas de G. Massano, Studia Humanitatis, Madrid 1977, pp. 18-20.

<sup>3</sup> Cfr. il classico studio di G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 2004 (ed. orig. *After Babel*, 1975).

<sup>4</sup> Cfr. C. García, *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*, introduzione e note di B. Garzelli, traduzione di B. Garzelli e A. Martinengo, *Bagattelle. Testi iberici in traduzione*, ETS, Pisa 2011 = [D].

<sup>5</sup> Cfr. C. García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, edición, introducción y notas de V. Roncero López, segunda edición, corregida y aumentada, EUNSA, Pamplona 1998 = [D2].

zioni dubbie o discordanti si è fatto riferimento alla *editio princeps* del 1619,<sup>6</sup> consultabile on-line in formato digitale.

La prima problematica con la quale ci siamo dovuti confrontare è – senza molte sorprese – legata alla traduzione di un’opera classica, con la conseguente necessità di superare il divario temporale, senza cadere nella trappola di arcaicizzare, in forma troppo artificiosa, il testo in traduzione.<sup>7</sup>

Esiste poi un problema prettamente lessicale, connesso alle fisiologiche perdite che si producono nel passaggio da una lingua ad un’altra, e che qui contengono l’ulteriore aggravante di sottintendere significati che si sono persi o modificati anche nello spagnolo moderno. Sulla base delle difficoltà e delle incertezze che hanno animato la nostra traduzione presentiamo allora alcune riflessioni – e i risultati di queste ultime – così da ricostruire un percorso di avvicinamento al testo fonte, mosso dal rispetto della parola dell’originale, ma al contempo con l’obiettivo di cercare di trasmettere lo stesso effetto, o quasi, nel destinatario italiano dei nostri giorni.

### 2.1 I termini ripetitivi e la traduzione italiana

Il romanzo ha una forma eterogenea: ai primi capitoli, profondamente speculativi e caratterizzati da una riflessione filosofica alta, a tratti di spessore teologico, ne seguono altri tutti improntati all’azione, nei quali predomina un registro dialogico colloquiale, ricco di elementi gergali provenienti dal mondo della malavita dell’epoca. Tuttavia, una delle difficoltà più inaspettate non ha riguardato la resa contrastiva dei due stili e di campi semantici pluri-

<sup>6</sup> Cfr. C. García, *LA / DESORDENADA / CODICIA DE LOS / BIENES AGENOS / [...] EN PARIS / En casa de ADRIAN TIFFENO / MDCXIX= [P]*.

<sup>7</sup> Sul tema si leggano L. Rega, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Utet, Torino 2001, pp. 61-89; B. Garzelli, *Lo spazio del traduttore: i «Sueños» di Quevedo tradotti in italiano*, in B. Garzelli, A. Giannotti, L. Spera, A. Villarini (a cura di), *Idee di spazio*. Atti del Convegno del Dipartimento di Scienze dei Linguaggi e delle Culture (Università per Stranieri di Siena, 4-5 novembre 2008), Guerra, Perugia 2010, p. 40; T. Parks, *Concerning the way in which translators should keep faith: a few notes on a new translation of Machiavelli’s «The Prince»*, in C. Buffagni, B. Garzelli, S. Zanotti (eds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Lit-Verlag, Berlin 2011, pp. 181-91. U. Eco (*Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 170-92) allude in questo senso alla possibilità di ‘addomesticare’, termine che sta tra arcaicizzare e modernizzare.

formi e disparati, bensì la trasposizione in italiano di una sequela di termini di carattere generale che costituiscono l'architettura base del linguaggio di García. Parole che si ripetono quasi ossessivamente nel tessuto della narrazione e che spesso hanno richiesto traduzioni differenti a seconda dei contesti. Ne è esempio il termine *habitación*, usato sia nell'accezione italiana di 'abitazione' o 'dimora', che in quella di 'domicilio', designando al contempo – in altri casi – la 'cella' o la 'stanza' della prigione dove si ospita il condannato protagonista. Sulla medesima linea, la parola *apuesto*, interpretabile tanto nel senso di 'abitazione', con riferimento ad una piccola casa, una sorta di moderno monolocale, quanto in quello più generica di 'stanza'; oppure *cámara*, intesa come 'ambito della cella' o come casa composta di un solo locale.

Più specificamente legati al motivo del furto, ricorrono altri sostantivi che hanno richiesto diverse strategie di trasposizione: se la frequentissima *compañía* è stata resa genericamente con 'compagnia' o 'gruppo', in altri punti con 'banda' poiché designava nello specifico quella dei ladri, *lance* è stato tradotto con 'colpo', in casi sporadici con 'occasione' o 'avventura', dato che, pur facendo parte di un obiettivo ladronesco, non designava un colpo in senso stretto, bensì la possibilità di architettare un imbroglio. Il verbo *acometer*, anch'esso molto impiegato, si è reso con una serie di forme verbali vicine, ma di tono o sfumature differenti: dal più frequente 'assaltare', 'aggreire', fino all'espressione idiomatica 'mettere sotto torchio', per arrivare al meno connotato di violenza 'affrontare'. Infine *faldriquera*, parola ripetuta in molti capitoli del romanzo e connessa all'immagine del furto con destrezza ai danni di un malcapitato, oscilla in traduzione tra le scelte italiane di 'tasca', 'tasche', oppure 'saccoccia', nei casi di maggiore colloquialità e in presenza di espressioni gergali connotate.

Diversa la strategia impiegata per quei termini che a nostro avviso necessitavano di una traduzione univoca e omogenea lungo tutto il tessuto del romanzo, così da non scardinare l'intenzionalità evidentemente ripetitiva della fonte. Essi si riferiscono nella maggioranza dei casi a specifiche figure o categorie rievocate dal racconto di Andrés. Ne sono esempio i sostantivi *corchete* ed *alguacil*, tradotti rispettivamente con 'sbirro' e 'guardia'; nel secondo caso si sono riscontrate maggiori difficoltà nel mantenere sempre la medesima scelta in traduzione, dal momento che in certi contesti la parola avrebbe forse richiesto una soluzione del tipo 'ufficiale giudiziario', in particolare nel capitolo XI, in cui l'*alguacil* di turno

condurre una sorta di indagine, come un moderno commissario di polizia. Impossibile d'altro canto utilizzare la scelta ormai datata di Del Monte – <sup>8</sup> traduttore di alcuni frammenti della *Sfrenata cupidigia* –, che opta per 'bargello'; di conseguenza la decisione di usare in tutti i contesti il termine 'guardia', che peraltro mantiene in italiano un tono *démodé*, che non stona con il testo seicentesco.

In altre circostanze, al contrario, si è ritenuto necessario l'impiego di una terminologia volta a modernizzare alcune figure o competenze ricorrenti, così da coinvolgere maggiormente il lettore italiano moderno: tra tutte spicca la parola *oficial* – dal valore polisemico e davvero onnipresente – con la quale l'autore indica di volta in volta funzionari, titolari di un ufficio ladronesco, colleghi: in questo caso l'impiego di 'professionista' è andato nella direzione di reperire un termine unico che potesse designare differenti forme di professionalità. Sulla stessa linea *corchetes de vara*, espressione tradotta, con piglio moderno, come 'sbirri con il manganello', laddove le *varas* designavano «unos manojos con que azotaban los delinquentes o esclavos».<sup>9</sup>

## 2.2 Come tradurre le dilogie e i doppi sensi?

Lo stile della *Desordenada codicia*, in accordo con le prerogative espressive della letteratura del *Siglo de Oro*, mostra un fraseggio ricco di metafore, acutezze e giochi di parole, avvalendosi, in particolare nella seconda parte, di un discorso condotto sul sottile filo dell'ironia, non facilmente replicabile in italiano, nei toni e nelle sfumature.

Un'interessante categoria di problemi riguarda quelle parole dotate in spagnolo di un doppio significato e che solo in circostanze rare trovano rispondenza nella lingua italiana. Ne è esempio *cruz*, usata da Carlos García in senso dilogico, sia per menzionare la croce di Cristo, sia per rimandare al *cruzado*, moneta d'oro originaria del Portogallo, sulla quale era raffigurata una croce.<sup>10</sup> In questa occasione la scelta va nella direzione di procedere ad una

<sup>8</sup> Cfr. A. del Monte, *Narratori picareschi spagnoli del Cinque e Seicento* (Parte seconda), Vallardi, Milano 1965, p. 60.

<sup>9</sup> Cfr. S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. F. C. R. Maldonado, 2° ed. corregida, Castalia, Madrid 1995, s. v. = [Cov].

<sup>10</sup> Cov, s.v.

traduzione letterale, rimandando nella nota alla spiegazione sull'ironica allusione al danaro a cui sono legati i cupidi e corrotti carcerieri. Ecco il testo originale e la relativa traduzione:

Y si alguna diferencia podemos señalar entre ellos, es que los infernales huyen de la **cruz**; pero éstos de la prisión aman, reverencian y adoran esta bendita señal de tal suerte que, quien con ellos quisiera negociar bien y convertir algún poco su aspereza y rigor en piedad y blandura, es necesario que vaya siempre con la **cruz** en las manos, porque en el punto que la dejare, le atormentarán diez veces más de lo que merece su pecado.<sup>11</sup>

E se qualche differenza possiamo segnalare tra di loro, è che gli infernali fuggono dalla **croce**; ma questi della prigione amano, riveriscono e adorano questo benedetto segno, di modo che chi con essi volesse trafficare al meglio e trasformare un po' la loro asprezza e rigore in pietà e affabilità, è necessario che vada sempre con la **croce** in mano, perché al momento che la lasciasse, lo tormenteranno dieci volte di più di quanto meriti il suo peccato.<sup>12</sup>

Un altro lemma che racchiude in spagnolo due significati differenti, sui quali gioca lo scrittore attraverso la voce narrante del ladro Andrés, è *cardenal*: oltre a fare riferimento alla carica ecclesiastica, è sinonimo pure di 'livido', 'ecchimosi', segni, questi, riscontrabili sui corpi dei prigionieri del carcere. Nel passaggio in italiano si riscontra una perdita, con la conseguente scelta di trasporre letteralmente *cardenal* in 'cardinale', riservando alla nota la spiegazione dell'ambivalenza semantica. Un'altra possibilità traduttiva sarebbe stata la parola 'porpora', che avrebbe reso meglio l'aspetto dei corpi martoriati, tuttavia avrebbe comportato ugualmente l'inserimento di una nota esplicativa, senza contare che in alcuni punti del testo di García, dove tale dilogia ricorre, non sarebbe stata comprensibile. Portiamo qui ad esempio un breve frammento che la contiene, che è pure espressione di un linguaggio cifrato di difficile resa, a causa di una serie di doppi sensi che verranno spiegati da Andrés alla fine del capitolo. In particolare, *escribanía de un puerto* rimanda al fatto che il carcerato è condannato alle galere e, simbolicamente, alla scrittura nell'acqua con il remo, mentre il termine *capelo* designa sia il cappello rosso da cardinale, sia la dignità cardinalizia:

<sup>11</sup> D2, I, p. 61. Da questa citazione in avanti il neretto, sia in *D* che in *D2*, è nostro.

<sup>12</sup> *D*, I, p. 32.

Señor, hoy es el día de mi fiesta y se me hace merced de la escribanía de un puerto con un capelo de **cardenal**. ¿Qué remedio habrá para un mal tan grande?<sup>13</sup>

Signore, oggi è il giorno della mia festa e mi si fa la grazia della scrivania di un porto con un cappello da **cardinale**. Che rimedio ci sarà per un male così grande?<sup>14</sup>

L'ultimo esempio di resa dilogica è assai frequente nella letteratura spagnola dei *siglos áureos*: trattasi di *gato* che, oltre a designare il felino, è pure sinonimo di ladro per la sua capacità di 'sgraffignare', nel senso di 'sottrarre', 'derubare', grazie all'ausilio delle unghie.<sup>15</sup> La nostra scelta è andata ancora nella direzione di una traduzione letterale accompagnata da una nota, senza perciò entrare nel testo con troppa violenza, come avrebbero comportato l'uso di perifrasi o di similitudini, assenti nell'originale:

Los grumetes toman el nombre de la semejanza que tienen con aquellos muchachos de los navíos, los cuales suben con grande ligereza por las cuerdas a lo más alto del mástil, y los mareantes los llaman **gatos** o grumetes.<sup>16</sup>

Gli scalatori prendono il loro nome per analogia con quei ragazzi che servono sulle navi, arrampicandosi con grande agilità sulle sartie fino al punto più alto dell'albero, e la ciurma li chiama «**gatti**» o, appunto, scalatori.<sup>17</sup>

### 2.3 La traduzione dei linguaggi tecnici: dal gioco delle carte al gergo della malavita

Accanto all'impiego di ambivalenze semantiche va rilevata nel romanzo di Carlos García un'ampia gamma di espressioni connesse al gergo della malavita dell'epoca, che celano ugualmente giochi dilogici. In molti casi si tratta di termini che possiedono un primo significato generico nello spagnolo standard ed un secondo appartenente al campo semantico della teppa. Per questa categoria

<sup>13</sup> D2, II, p. 75

<sup>14</sup> D, II, p. 45.

<sup>15</sup> Sul tema si veda il celebre passo del *Buscón* riferito al padre di Pablos: «otro decía que a mi padre le habían llevado a su casa para que la limpiase de ratones, por llamarle gato» (F. de Quevedo, *L'imbroglione*, a cura di A. Ruffinatto, trad. e note di M. Rosso Gallo, Marsilio, Venezia 1992, I, 2, p. 56).

<sup>16</sup> D2, VII, p. 117.

<sup>17</sup> D, VII, p. 81.

di lemmi la strategia di trasposizione si è indirizzata per lo più verso l'opzione del significato più pregnante da salvaguardare nella lingua italiana, accanto alla scelta obbligata di chiarire nell'apparato metatestuale gli altri sensi complementari. In altre occasioni la terminologia, spesso proveniente dal francese, ha comportato adattamenti in italiano. Il frammento, che riguarda la collocazione all'interno della prigione dei singoli condannati a seconda del crimine commesso, è esemplificativo di molte problematiche di traduzione di cui sopra discutiamo:

Los que no son de tanta calidad y merecimiento, les acomodan con ciertas cámaras oscuras y negras, adonde continuamente presiden el humo y telarañas: y los inferiores a éstos en la **pallaza**, así como también a los demasiadamente criminales en la **bruna**, torre o calabozo.

Tiene también la prisión la propiedad del infierno, que es recibir toda suerte de pecadores y criminales, estando ordinariamente poblada y llena de ladrones, **cigarreros**, cortabolsas, **terceros**, monjas de la P., homicidas, perjuros, bancos-rotos,<sup>18</sup> estafadores, usureros, brujas y, finalmente, tanta variedad cuanta de animales entraron en la arca de Noé [...].<sup>19</sup>

Coloro che non hanno tanta qualità e merito, li accomodano in certe stanze oscure e nere, dove governano, senza sosta, il fumo e le ragnatele; e gli inferiori a questi nella **segreta**, così come i criminali incalliti nella **gattabuia**, torre o cella.

La prigione ha anche la proprietà dell'inferno, che consiste nel ricevere ogni tipo di peccatori e criminali, essendo di solito popolata e piena di ladri, **tagliaborse**, borseggiatori, **mezzani**, monache della P., omicidi, spergiuri, bancarottieri, truffatori, usurai, streghe e per concludere una varietà paragonabile a quella degli animali che entrarono nell'arca di Noè [...].<sup>20</sup>

I lemmi *pallaza* e *bruna* sono stati resi in italiano rispettivamente con 'segreta' e 'gattabuia', essendo il primo una parola aragonese che corrisponde allo spagnolo *paja*, ma che designa al contempo una cella in cattive condizioni, e il secondo un termine derivante dal francese *brun*, che indica una cella speciale in cui domina l'oscurità più completa. Più specificamente legati alla terminologia malavitosa, *cigarreros* e *terceros*. Nel primo caso l'autore segnala quei ladri dediti ad operare dei tagli nei capi di abbigliamento (mantello, saio, giacca...) per accedere ai denari della

<sup>18</sup> I «bancarottieri» sono coloro che vanno in bancarotta per impadronirsi illecitamente del denaro altrui.

<sup>19</sup> D2, I, pp. 64-65.

<sup>20</sup> D, I, pp. 35-36.

vittima: l'espressione deriva infatti da *cigarra*, che nel linguaggio della malavita significa 'borsa', da qui la scelta di 'tagliaborse'. Nel secondo esempio *tercero* è sinonimo di *alcahueto*, cioè 'ruffiano', 'mezzano', ma poteva pure rimandare a chi vigilava durante la messa in atto di un furto: in questa occasione la traduzione ha dovuto privilegiare 'mezzano', significato più pregnante.

Una ulteriore categoria di tecnicismi riguarda il campo semantico del gioco delle carte, a cui l'autore fa riferimento in due occasioni. Nel primo caso l'allusione, indiretta ma riconducibile pure alle figure delle carte da gioco, risulta perfettamente trasposta in italiano tramite la parola 'figure':

Cada legión destos demonios tiene infinitos semidiablos, los cuales, con grandísima astucia y cautela, andan disfrazados y encubiertos por la ciudad, reconociendo todo lo que en ella se pasa. Toman y truecan cada día mil formas y **figuras**, mostrándose en cada conversación de su manera, hiciéndose en una ocasión de la tierra, en otra extranjero, ya de una profesión y calidad, ya de otra diferente.<sup>21</sup>

Ogni legione di questi demoni ha infiniti semidiavoli, i quali, con grandissima astuzia e cautela, vanno travestiti e nascosti per la città, essendo al corrente di tutto quello che vi succede. Prendono e scambiano ogni giorno mille forme e **figure**,<sup>22</sup> mostrandosi ad ogni crocchio in diversa guisa, fingendosi, in un caso, del luogo, in un altro, stranieri, ora di una professione e qualità, poi di un'altra differente.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> D2, I, p. 62.

<sup>22</sup> La terminologia usata da Carlos García (*tomar* per 'prendere', *trocar* per 'scambiare' e *figuras* per 'figure') rievoca visivamente il linguaggio del gioco delle carte, sulla stessa linea dei *Sueños* di Quevedo. In quest'ultimo caso le anime dei dannati corrono il rischio di scambiarsi gambe, teste o membra dei vicini, come nel gioco dei *naipes*: «A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admiróme la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Solo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y que vía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della» (cfr. F. de Quevedo, *Los sueños*, edición de I. Arellano, Cátedra, Madrid 1999, tercera ed., *El sueño del Juicio Final*, pp. 94-96). Sul tema si vedano i miei articoli *Lo spazio del traduttore: i «Sueños» di Quevedo tradotti in italiano*, in Garzelli et al., *Idee di spazio*, p. 35 e *Traducción y mundos posibles. Los «Sueños» de Quevedo traducidos al italiano*, «La Perinola», 15 (2011), pp. 157-69.

<sup>23</sup> D, I, pp. 33-34.



Nel secondo esempio le difficoltà appaiono molteplici e sono determinate da un linguaggio piuttosto oscuro, un codice cifrato usato dal ladro per distogliere l'attenzione dei circostanti, cercando al contempo di carpire l'attenzione del narratore-osservatore. Espressioni criptiche che si mescolano con alcuni termini che riguardano il gioco delle carte ed il campo semantico ad esso collegato, senza che si trovino facilmente, in italiano, dei precisi corrispondenti:

Sabr  vuestra merced que algunos de **tercio** y **quinto**, oficiales de **topo** y **tengo**, sobre el **siete y llevar**,<sup>24</sup> se encontraron conmigo un domingo a media noche y hall ndome con el as de palos, dio su suerte en azar y yo qued  con el dinero.<sup>25</sup>

Vossignoria deve sapere che alcuni del **terzo** e del **quinto**, professionisti del 'vedo' e del 'punta' nel gioco dell'**asso piglia tutto**, si incontrarono con me una domenica a mezzanotte e, trovandomi con l'asso di bastoni, la loro fortuna si trasform  in punto perdente ed io rimasi con il denaro.<sup>26</sup>

Il linguaggio ambivalente si appoggia, da un lato, sul senso letterale dei termini *tercio* e *quinto*, dall'altro, sul riferimento militare rispettivamente al battaglione di fanteria e alla recluta. Si capir  poco dopo che nella compagnia di ladri, di cui fa parte il prigioniero, c'erano coloro a cui era dovuto un terzo del bottino ed altri ai quali era riservato solo un quinto. Altre difficolt  traduttive affiorano nelle espressioni successive: se *siete y llevar* viene reso con «asso piglia tutto», la parola *topo* qui si interpreta come «vedere», mentre *tengo*   da leggersi come «tener el envite», che traduciamo con «punta».

#### 2.4 I proverbi: come compensare le perdite?

Uno degli ambiti in cui deve cimentarsi il traduttore de *La desordenada codicia* riguarda senza dubbio il campo della prover-

<sup>24</sup> Gioco di carte menzionato pure da Cervantes nel *Licenciado Vidriera*, assieme ad altri termini di giochi difficilmente traducibili: «[...] sacaban al cabo del mes m s barato que los que consent an los juegos de estocada, del reparolo, siete y llevar, y pinta en la del punto» (cfr. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid 1997, II, pp. 72-73).

<sup>25</sup> *D2*, II, pp. 76-77.

<sup>26</sup> *D*, II, p. 46.

bialità:<sup>27</sup> qui la forza del registro popolare, collegata alle categorie di ladri ed agli sventurati che in essi incorrono, si concentra spesso intorno ad una serie di proverbi che in molte occasioni non trovano corrispondenza nel costume italiano moderno. Si tratta di questioni di notevole complessità, dal momento che non solo ci si deve confrontare con la nuda semantica della singola parola e sulle eventuali ambivalenze semantiche che essa può includere, ma va pure salvaguardata la frase espressiva nel suo complesso figurativo, valutando inoltre l'uso di rime o giochi fonici, il tutto sullo sfondo di una cultura altra e di un'epoca, il *Siglo de Oro*, ricco di complesse implicazioni contenutistiche ed estetiche.

Proponiamo due esempi che dimostrano ancora che le strategie traduttive adottate sono state composite e multiformi. Nel primo caso abbiamo scelto di adattare nella lingua di arrivo il proverbio originale: è così che l'espressione *si las nueces eran tantas como el ruido*, letteralmente «se le noci erano tante quanto il rumore», proverbio documentato nel *Libro de Buen Amor* nella forma *es más el ruido que las nueces*, è diventato nella versione italiana «se c'era tanto arrosto quanto fumo». Nel passo il ladro protagonista tenta di derubare una dama che possiede un prezioso filo di perle, la quale, a sua volta, si mostra interessata più al portafoglio di Andrés – che si spaccia ricco mercante – che ad una reale passione amorosa:

Ordenó, pues, mi desgracia que ella, incrédula de la cantidad que dije haber recibido y ocasionada de mi fingido sueño, quisiese reconocer las faldriqueras de mis calzones por ver si todo lo que relucía era oro y **si las nueces eran tantas como el ruido**.<sup>28</sup>

Volle però la mia disgrazia che ella, scettica sulla quantità di danaro che dicevo di aver ricevuto e favorita dal mio sonno simulato, si decidesse ad esplorare le tasche dei miei calzoncini per vedere se era tutto oro quello che luccicava e **se c'era tanto arrosto quanto fumo**.<sup>29</sup>

Nell'ambito non propriamente proverbiale, ma ancorato ad un mondo popolaresco tradizionale, troviamo l'espressione *jugar al abejón*, che ha richiesto una soluzione leggermente diversa rispetto

<sup>27</sup> Sul tema si faccia ricorso al mio articolo *I proverbi: dallo spagnolo all'italiano*, «Carta Bianca», Rivista di Lingua e Cultura Italiana, 2, Alma Edizioni, Firenze/Buenos Aires 2011, pp. 30-31.

<sup>28</sup> *D2*, XI, pp. 150-51.

<sup>29</sup> *D*, XI, p. 114.

alla fonte. Trattasi di un gioco, attestato pure da Covarrubias,<sup>30</sup> a cui prendevano parte tre ragazzi: il conduttore si posizionava in mezzo, imitando il ronzio del calabrone per distrarre i compagni, ai quali tentava di assestare degli schiaffi, cercando contemporaneamente di schivare quelli degli altri due. La locuzione ha assunto per estensione il significato di «prendere in giro», tuttavia, considerando il contesto originale, si è preferito modificare l'antico gioco, giungendo – nella versione tradotta – all'espressione 'giocare al gatto col topo', soluzione più conosciuta nel panorama culturale italiano. Ecco dunque il frammento, in cui si segnala pure la difficoltà di rendere nella lingua italiana il verbo *mantear*, azione compiuta per sballottare – dentro una coperta – una persona o un animale, tirandone di concerto, vari individui, gli orli. Una burla carnevalesca, quest'ultima, ricordata pure nel *Guzmán de Alfarache* e nel *Quijote*, e qui riservata all'incauto ladro:

Pues es certísimo que si con mis manos encerotadas, devantal y otras insignias zapaterescas llegara a la puerta de algún caballero, no habían de dejarme entrar si no fuese para **mantearme** o **jugar conmigo al abejón**.<sup>31</sup>

È infatti più che certo che se con le mani incerate, il grembiule e altri strumenti da calzolaio, fossi giunto alla porta di un signore, non mi avrebbero lasciato entrare se non per **sbatacchiarmi dentro una coperta** e **giocare con me al gatto col topo**.<sup>32</sup>

### 3. Conclusioni

Concludendo, possiamo osservare che le problematiche di traduzione del romanzo riguardano in prima battuta aspetti lessicali connessi all'impiego di figure retoriche, proverbi e tecnicismi gergali, spesso ambigui o polivalenti, provenienti, in aggiunta, da un lontano universo seicentesco. Il traduttore trova poi la difficoltà di sintonizzarsi sulla doppia prospettiva stilistica dell'originale che passa, senza soluzione di continuità, dal linguaggio alto a quello triviale. Difficile rendere tali intenzioni di contrastività dello scrittore, così pure la sua carica ironica, non facilmente replicabile, ne-

---

<sup>30</sup> Cov, s. v.

<sup>31</sup> D2, IV, pp. 98-99.

<sup>32</sup> D, IV, p. 63.

gli accenti e nei modi, nella cultura italiana di quasi quattro secoli successiva.

Le perdite, che in alcuni casi abbiamo segnalato, sono state almeno in parte compensate dall'apparato metatestuale: le note a piè di pagina, vero momento di visibilità del traduttore,<sup>33</sup> sono infatti risultate indispensabili per tentare di creare una traduzione equilibrata, non eccessivamente *target* o *source oriented*.

Da questa esperienza di lavoro abbiamo imparato sul campo che, al di là dell'architettura linguistica, i traduttori devono impegnarsi a ricreare la struttura antropologico-sociale del *Siglo de Oro*, e che nonostante i differenti approcci traduttologici resta fermo il concetto dinamico della traduzione per la letteratura, un processo che più che fossilizzarsi sulla semantica di ogni singola parola, si configura piuttosto come un rimodellamento ragionato del testo di arrivo.<sup>34</sup> Ne deriva una traduzione multiforme perché diverse sono le strategie utilizzate e differenti le soluzioni possibili, anche contemporaneamente praticabili. Essa passa attraverso un prisma, per ricalcare il titolo del nostro incontro, che scompone la realtà in vari aspetti e categorie, racchiudendo in sé una pluralità di forme, di significati e di trasposizioni della parola di García nell'italiano dei nostri giorni. In questo processo è il traduttore a disporre di un vero potenziale nelle proprie mani, poiché gli compete la delicatissima responsabilità di decifrare una cultura, oltre che una lingua, e di trasferire nella sua un intero mondo, fatto di parole e immagini, ma pure di emozioni e di sensazioni.

---

<sup>33</sup> Cfr. B. Terracini, *Il problema della traduzione*, postfazione di B. Mortara Garavelli, Serra e Riva Editori, Milano 1983.

<sup>34</sup> Il tema è da me trattato in *Translating cultures: mediation, authorship and the role of the translator*, in Buffagni, Garzelli, Zanotti (eds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, pp. 175-80.



JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ

UN NUEVO PERSONAJE EN LA CORTE: *EL CABALLERO DEL  
MILAGRO, EL BUSCÓN, Y EL CABALLERO PUNTUAL*  
DE ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO

La novela *El caballero puntual* (publicada en dos partes, 1614 y 1619) del madrileño Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, manifiesta y consolida cabalmente una serie de temas, episodios y motivos originados en varias de las obras teatrales y narrativas de su época, particularmente *El buscón*, de Quevedo, coetáneo del autor – con quien de muchas formas ya se le ha señalado, acertadamente, una estrecha semejanza literaria.<sup>1</sup> Es probable incluso que la idea global del texto de Salas haya partido de lo que sugerían varios de los temas mencionados o desarrollados en la novelita de Quevedo, por encima de cualquier otra posible influencia, como tendremos oportunidad de ver, aunque lo cierto es que frecuentemente la novela ha sido relacionada, sin atender al detalle de las distintas estructuras narrativas, con el *Quijote* cervantino y con la novela picaresca.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Fue G. LaGrone, *Quevedo and Salas Barbadillo*, «Hispanic Review», 10 (1942), pp. 223-43, quien realizó la búsqueda más exhaustiva de relaciones entre la obra de los dos ingenios, dedicando sin embargo poco espacio para la comparación entre *El caballero puntual* y *El buscón*. Otros autores que se han ocupado del tema, frecuentemente para señalar una presunta imitación pertinaz, cuando no plagio, de parte de Salas, han sido M. Herrero García, *Imitación de Quevedo*, «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», 5 (1928), pp. 307-309, y E. Asensio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de d. Francisco de Quevedo*, Gredos, Madrid 1971, especialmente pp. 97, 213-14.

<sup>2</sup> Sin duda *El caballero puntual* presenta varias referencias y alusiones a la obra cervantina, incluido un homenaje explícito en la primera parte en forma de cartas burlescas entre los dos personajes principales, y la aparición del propio Cervantes como personaje de la sátira menipea «El curioso», en la segunda, como he desarrollado ya en un trabajo previo: J. E. López Martínez, *Cervantes*

La obra de Salas cuenta – en tercera persona y con digresiones constantes de la voz narrativa, principalmente en la primera parte – la historia de un muchacho huérfano, abandonado en la piedra de la catedral de Toledo, que tras ser adoptado y protegido por un buen hidalgo en Zamora decide marchar a la corte madrileña para hacerse pasar por un gran caballero. En principio, el resto de la novela se ocupará de los distintos episodios que el personaje vive en la villa, tanto de los momentos en que brevemente obtiene éxito en su pretensión, como de los en que se convierte en burla de todos los estados y tipos de la ciudad – convirtiendo a este usurpador social en un personaje fundamentalmente ridículo. Un esquema análogo en su mayor parte se desarrollará en la continuación de la novela de 1619, en la que el Puntual también logra algunos pocos momentos de ventura, ahora por distintas poblaciones castellanas y nuevamente Madrid, antes de volver a ser convertido en escarnio de los doctos y del vulgo.

Las páginas que abren la narración se ocupan muy brevemente de esa primera etapa de infancia y juventud del personaje que en la tradición picaresca suele ocupar una parte sustancial de la atención, y comprender igualmente la historia de los padres, que en este caso no tienen existencia literaria. Tras un largo discurso sobre la nobleza de nacimiento y la honra de las mujeres – variante de uno de los temas constantes de esta primera parte, la relación entre nobleza y honor – se cuentan las buenas intenciones del viejo hidalgo sobre la crianza y educación de este *niño de la piedra*, así como lo infructuoso de tales esfuerzos. Para introducir este elemento, que es la primera caracterización de la vanidad del caballero puntual y de sus obsesiones ridículas, Salas recurre a varios giros irónicos que ya habían sido más ampliamente utilizados por Quevedo, giros que en nuestra obra van mucho más allá de ser un elemento estilístico para convertirse en toda una manera de descripción del perso-

---

y el Quijote en El caballero puntual, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (con una nota sobre Avellaneda), en C. Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2011, pp. 471-83. Pero estos elementos, según veremos, han desviado la atención de influencias que son de más peso en la construcción de la novela de Salas, limitándose la relación con Cervantes más a hacer homenajes explícitos al preclaro escritor que a seguir el *Quijote* en cuanto construcción novelística. Más adelante, en nota 13, incluyo las referencias de los estudios que la han vinculado con la tradición picaresca.

naje y de los elementos narrativos en torno a él. Salas relata así esta primera etapa y el cambio en el destino del caballero:

Era persona de mucha caridad [el hidalgo], y ejercitola más que en otras en esta ocasión, porque hallando en el mozuelo alguna habilidad y buenos respetos, le puso con maestros donde aprendiese a leer, escribir y contar, y algunos principios de latinidad, pareciéndole, y muy bien, que en esto le hacía una obra muy útil y a Dios servicio grato. Pero él, que se criaba ya para caballero, y tenía la mira en ser estimado por gran señor, dio pasos flojos en este camino, y así el provecho fue muy parecido a la diligencia que puso [...].<sup>3</sup>

Esta descripción recupera una parte del desarrollo – la de la pre-determinación irónica a las alturas de la nobleza – que Quevedo había utilizado para Pablos, y aun antes para su padre, principalmente, como Salas, en las páginas iniciales de su relato:<sup>4</sup>

[...] de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas.<sup>5</sup>

Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién había de imitar en el oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué a uno ni a otro (I, i, p. 6).

---

<sup>3</sup> A. J. de Salas Barbadillo, *El caballero puntual*, en *Obras*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la Revista «Archivos», Madrid 1909, tomo II, p. 17. Indicaré en las citas siguientes solamente las páginas, que remiten siempre a esta edición. La primera parte de la novela de Salas tuvo dos ediciones: Miguel Serrano de Vargas, Madrid 1614, y Juan de la Cuesta, Madrid 1616; la segunda parte fue publicada por Francisco Abarca de Angulo, Madrid 1619. En este trabajo citaré solamente algunos fragmentos de las páginas iniciales de *El caballero puntual* (1614), pero los rasgos del personaje a los que me iré refiriendo se repiten de forma constante a lo largo de toda la novela, en sus dos partes.

<sup>4</sup> Varios de estos pasajes análogos entre las dos obras han sido ya identificados por LaGrone, *Quevedo and Salas Barbadillo*, pp. 239-40. Por otra parte, la predestinación burlesca a la nobleza aparece también en *El guitón Onofre*, de Gregorio González: «Mi padre se llamaba Jorge Caballero [...] Parece que el nombre me pronosticó lo que había de ser, porque, desde el punto en que comencé a tener entendimiento, que fue bien niño, me pareció que había nacido para el efecto, y aun tantos ángeles vengan por mi alma como veces dicen que, teniéndome en los brazos, me decía mi madre que merecía ser príncipe», ed. F. Cabo Aseguinolaza, Gobierno de La Rioja, Logroño 1995, p. 73.

<sup>5</sup> F. de Quevedo, *La vida del buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Crítica, Barcelona 2001, p. 3. Se indicará en cada ocasión la parte, capítulo y página del texto citado.



Metilos en paz, diciendo que yo quería aprender virtud resueltamente y ir con mis buenos pensamientos adelante, y que para esto me pusiesen a la escuela (I, i, p. 7).

Cuando yo oí esto, como siempre tuve altos pensamientos, volvíme a ella... (I, i, p. 9).

Escribí a mi casa que yo no había menester más ir a la escuela, porque, aunque no sabía bien escribir, para mi intento de ser caballero lo que se requería era escribir mal, y que así, desde luego, renunciaba a la escuela para no darles gasto (I, ii, p. 14).

Señor, ya soy otro, y otros mis pensamientos; más alto pico, y más autoridad me importa tener (I, vii, p. 52).

Buena parte de esta retórica burlesca, irónica por aplicada a un personaje bajo que busca un espacio entre las altas esferas de la corte, será recuperada por Salas en la historia de su caballero, aunque desarrollando con mucho mayor énfasis, en la propia materia narrativa, lo que en el *Buscón* es más claramente un simple juego de estilo. La historia continúa con el relato de la indiferencia que le inspiran los estudios de retórica a Juanillo de Toledo – como es nombrado por el hidalgo – sintiéndose éste más atraído por los ejercicios de la espada y la compañía de los *diestros* bebedores.<sup>6</sup> La muerte temprana del viejo hidalgo es el momento inicial de las aventuras del personaje, especialmente marcado por el hecho de que aquél le hereda al joven una gran fortuna que suscita y lo lleva a buscar sus pretensiones nobiliarias en la corte. Un rasgo especialmente original de la literatura española de la época fue la satirización de la vida social de Madrid, la denuncia de las apariencias y los engaños que toda gran ciudad podía – entonces como ahora – permitir en su interior. Nuestra obra recupera en estas páginas iniciales parte de ese sentido de denuncia para plantearlo en términos positivos en la lógica del personaje, y en términos irónicos en la del autor y el lector, siguiendo un patrón también en insinuado ya desde las páginas del *Buscón*.<sup>7</sup> Tanto Pablos como Juanillo de To-

---

<sup>6</sup> La sátira de estos diestros, y de la jerga técnica de la esgrima, también se encuentra brevemente mencionada en el *Buscón*: «Esto es lo bueno, y no las borracheras que enseñan estos bellacos maestros de esgrima, que no saben sino beber» (II, ii, 61).

<sup>7</sup> La sátira contra el poder del dinero y la honra nobiliaria aparece así mismo en algunos momentos de las dos partes del *Guzmán de Alfarache*, como en la digresión sobre las vanidades de la honra, que tendrá una influencia muy im-

ledo heredarán una sustancial cantidad de dinero – mucho más importante la del personaje de Salas – que los lleva por los mismos razonamientos sobre la inutilidad de la nobleza con pobreza, si bien Quevedo retarda hasta la mitad de su obra lo que Salas plantea de inicio:

De aquí comenzó la perdición deste mozo. Sería de veinte y un años, de muy buena persona, quimerista en el alma y vanísimo en el corazón, y como oyese las grandezas de la corte, la estimación de los caballeros, el respeto de los señores, la reverencia de los ministros, ardía en deseos de verse piedra deste edificio y miembro de aqueste cuerpo. Parecíale que allí no es caballero ni hijodalgo el que tiene la ejecutoria en casa y es más conocido su solar que el de Laín Calvo si se va por su pie y desacompañado de la familia, sino aquel que puesto en un caballo o sentado en un coche camina rodeado de la primavera de sus pajes [...] porque aunque este tal tenga sangre del caballero Longinos, será respetado, haciéndole todos humilde reverencia, no a la persona, sino a los rocines del coche, a la madera de la caja y a la librea de los pajes. «Esta es buena tierra para mí – decía – donde nada se conoce por la verdad, sino por la apariencia. Por Dios, que si yo echo a volar la imaginativa, que arme mejor que el oficial más primo una mentira, y sobre aquélla un millón, tan cumplidas de todo lo necesario, guisando con tantas y tan buenas especias los livianos, que

---

portante en otro pasaje posterior del *Puntual*: «Mira cuántos buenos están arrinconados, cuántos hábitos de Santiago, Calatrava y Alcántara cosidos con hilo blanco, y otros muchos de la envejecida nobleza de Laín Calvo y Nuño Rasura tropellados. Dime, ¿quién le da la honra a los unos que a los otros quita? El más o menos tener. [Qué buen decanon de la facultad o qué gentil rector o mase escuela! [Qué discretamente gradúan y que buen examen hacen!]; y en la continuación, en el episodio de Génova: «Salimos de Milán yo y Sayavedra bien abrigados y mejor acomodados de lo necesario, que cualquiera me juzgara por hombre rico y de buenas prendas. Mas cuántos hay que podrían decir: “Come, mangas, que a vosotras es la fiesta”. Tal juzgan a cada uno como lo ven tratado. Si fueres un Cicerón, mal vestido serás mal Cicerón; menospreciarante y aun juzgarante loco. Que no hay otra cordura ni otra ciencia en el mundo, sino mucho tener y más tener; lo que aquesto no fuere, no corre. No te darán silla ni lado cuando te vieren desplumado, aunque te vean revestido de virtudes y ciencia. Ni se hace ya caso de los tales. Empero, si bien representares, aunque seas un muladar, como estés cubierto de yerba, se vendrán a recrear en ti. No lo sintió así Catulo, cuando viendo Nonio en un carro triunfal, dijo: “¿A qué muladar lleváis ese carro de basura?” Dando a entender que no hacen las dinidades a los viciosos. Pero ya no hay Catulos, aunque son muchos los Nonios. Cuando fueres alquimia, eso que reluciere de ti, eso será venerado. Ya no se juzgan almas ni más de aquello que ven los ojos. Ninguno se pone a considerar lo que sabes, sino lo que tienes; no tu virtud, sino la de tu bolsa; y de tu bolsa no lo que tienes, sino lo que gastas», ed. J. M. Micó, Cátedra, Madrid 1987, tomo I, p. 290, y tomo II, pp. 270-71, respectivamente.

los pasen todos los que los comieren por jigote de ternera. Aquél sí que es mar ancho, donde se nada más bien vestidos que desnudos...» (pp. 20-21).

### Cuando Pablos había dicho en Segovia:

Consideraba yo que iba a la Corte, adonde nadie me conocía, que era la cosa que más me consolaba, y que había de valerme por mi habilidad. Allí propuse de colgar los hábitos en llegando y de sacar vestidos nuevos cortos al uso (II, iv, p. 91).

y más adelante, ya no en boca de Pablos, sino del hidalgo chirle:

Pero ya, señor licenciado, sin pan y carne, no se sustenta buena carne, y, por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada. Ya he caído en la cuenta de las ejecutorias, después que, hallándome en ayunas un día, no me quisieron dar sobre ella en un bodegón dos tajadas; pues, ¿decir que no tiene letras de oro! Pero más valiera el oro en las píldoras que en las letras, y de más provecho es. Y, con todo, hay muy pocas letras con oro. He vendido hasta mi sepultura, por no tener sobre qué caer muerto; que la hacienda de mi padre Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero, que todos estos nombres tenía, se perdió en una fianza. Sólo el *don* me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél... Tras esto, dijo que iba a la Corte, porque un mayorazgo roído, como él, en un pueblo corto olía mal a dos días y no se podía sustentar, y que por eso se iba a la patria común adonde caben todos y adonde hay mesas francas para estómagos aventureros (II, v, p. 94).

[...] porque la industria en la corte es piedra filosofal, que vuelve en oro cuanto toca... (II, v, p. 95).

Ya sabemos que Pablos no tendrá, ni lejanamente, la buena fortuna que los principios de su herencia le prometían; algo similar ocurrirá con el Puntual, por vías muy distintas pero pasando por algunos de los mismos episodios y etapas de sus aventuras por Madrid. Hemos observado que ciertos rasgos de la configuración inicial del personaje – y varias ideas generales, veremos, que pasan a todo el libro – están ya en la narración de Quevedo; hasta aquí, al menos, el esquema de la herencia que impele a un *pícaro* – dicho con reservas en el caso de nuestra novela – a buscar las ventajas de la vida engañosa de Madrid, y el sentido irónico de su pretensión, que dará parte del material cómico de las narraciones. Para rematar esta conversión, Salas organiza una escena en torno al expediente más fácil que la literatura de la época enseña para iniciar el camino de la impostura nobiliaria: la elección de un nombre que denote

prestigio, comenzando por la incorporación del omnipresente *don*, mencionado también por el hidalgo pobre del *Buscón*. Pero en este caso, Salas se inspira en otra pieza, ya no narrativa sino dramática, que puede haber influido igualmente en la novela de Quevedo y en muchas otras obras de la literatura realista y el teatro de la época. Toda la secuencia en la que el Puntual decide tomar el *don* y hacer efectivo el apelativo familiar que su *padre en los beneficios* le dio para hacerlo pasar por un apellido auténticamente vinculado a la casa de Toledo, es recuerdo de una breve escena que ya había sido desarrollada por Lope en el segundo acto de *El caballero del milagro*, obra relativamente temprana del Fénix, escrita al parecer en los años finales del siglo XVI.<sup>8</sup> En esta pieza, un arrogante español afincado en Roma, Luzmán, ve de repente mejorada su fortuna en el favor de una dama con muchas riquezas a la que ha sabido enamorar y engañar:

LUZMÁN	Mirad que don Luzmán he de llamarme, y aun quiero de una casa antigua honrarme. ¿Cuál os parece noble allá en España?
TRISTÁN	Dicen que de Alemaña los Guzmanes vinieron que después Duques de Sidonia fueron. Guzmán es muy común.
LUZMÁN	
LOFRASO	Mendoza es bueno.
LUZMÁN	Todo está el mundo de Mendozas lleno.
TRISTÁN	En los Enríquez hubo reyes claros, de cuyos hechos raros hay llenas mil historias.
LOFRASO	También de los Manriques hay memorias, si en historias reparas, que es sangre antigua los famosos Laras.
TRISTÁN	¿Agrádante Toledos?

---

<sup>8</sup> La copia Gálvez de la comedia señala la fecha de noviembre-diciembre de 1593, mientras que en su análisis S. Morley y C. Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid 1968, pp. 238-39) prefieren ampliar un poco el margen hasta el año de 1598. En la *Parte XV*, donde se publica, se da la indicación de que fue representada por Vergara, lo que situaría su fecha de escritura en cualquier caso antes de 1604 – además de su mención en la primera lista del *Peregrino*. Por otra parte, Salas volverá a manifestar años después la influencia de este tema en la Aventura VII de *Don Diego de Noche*, sobre el caballero apodado «El milagroso». Aquí recuperará otro rasgo distinto a los que usa para su *Puntual* del personaje de Lope: el misterio que suscita el caballero al no saberse públicamente los medios económicos con los que cuenta para mantener su modo de vida, de donde surge su apodo.

LOFRASO	No lo ignores, porque de emperadores su decendencia tienen, que de Constantinopla a España vienen.
TRISTÁN	¿Quieres Cerdas, Girones?
LUZMÁN	□En qué terrible confusión me pones! Ahora bien, yo me llamo...
TRISTÁN	Escoge en todos, que vienen de los godos.
LUZMÁN	□Ya el nombre me alborozó! Don Luzmán de Toledo y de Mendoza, Girón, Enríquez, Lara.
LOFRASO	□Qué brava firma!
LUZMÁN	Luego en esto para.
TRISTÁN	Pues si otros nombres sobre limo abarca, en papel de la marca habrás de hacer la firma. <sup>9</sup>

Al igual que este caballero del milagro, el Puntual va entusiasmandose progresivamente con la proyección social del nombre inventado, y concibe la firma como la materialización más importante de ese nuevo estatus – nótese, además, la coincidencia del apellido *Toledo* en ambas secuencias:<sup>10</sup>

Parecióle que no había menester andar por casas ajenas mendigando apellidos, sino arrimarse al suyo un «don», pues no hay casa en España que resplandezca con más heroicas virtudes que la de Toledo, y así dijo, hablando consigo mismo: «don Juan de Toledo, yo soy don Juan de Toledo». Púsolo una vez, dos y tres, repítale infinitas, y siempre le sonaba mejor. Era nombre que le dejaba llenos los oídos y pasaba hasta el alma, con algunas luces de vanagloria. Levantose con aquel furor de la cama medio frenético y, puesto un ferreruero viejo, sacó de sus calzones un papel no muy limpio, y buscando un tintero y pluma, que había algunos tiempos que no se usaba, y llegándose a la luz de una lamparilla que estaba ya en la postrera jornada, pudo acabar con él tanto su imaginación que, como si verdaderamente lo fuera, comenzó a firmar «don Juan de Toledo», «don Juan de Toledo», haciendo unas letras largas y mal for-

<sup>9</sup> Lope de Vega, *El caballero del milagro*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (Real Academia Española, Nueva edición, IV), Madrid 1917, pp. 165-166. También en este caso indicaré, en las citas siguientes, sólo el número de página de esta edición.

<sup>10</sup> También en el *Buscón* ha aparecido brevemente la idea del uso del *don* y el nombre falso: «Entró uno, el primero, preguntando por el señor don Ramiro de Guzmán, que así dije que era mi nombre; porque los amigos me habían dicho que no era de costa mudarse los nombres y que era útil», III, v, p. 132.

madras, no del todo sin borrones. Habiendo cometido el pecado desta necesidad muchas veces, y ocupado la una parte del papel, volvió por la otra y llenola toda de sobreescritos: «A don Juan de Toledo, guarde nuestro señor muchos años, Madrid». Estas altas contemplaciones le tenían suspenso y elevado, de forma que la luz se murió, y él se quedó con el papel, tinta y pluma, dormido, hasta que llegó la de la mañana (pp. 23-24).

Además de esta escena del nombre y el sobreescrito, la comedia temprana de Lope ofrecerá otros rasgos muy significativos para la definición del personaje de Salas, que se moverá en estos capítulos iniciales a igual distancia de la obra de Lope y de la del autor de los *Sueños*. En su primera llegada a Madrid, el caballero puntual se instala en una posada administrada por un huésped igualmente apicarado, y decide hacerse de una *familia* para su servicio personal y lucimiento en la corte, tarea que encarga al posadero, así como la compra de un caballo. Ya el Luzmán de Lope, después de la escena que hemos visto, se preocupa de rodearse de los mismos lujos con ayuda de sus criados, enviando primero al criado Tristán a buscar una posada, a la que pretende llegar con su nueva identidad:

TRISTÁN	De la casa me contento.
HOSTALERO	Digo que tiene aposento que el rey puede entrar en él. ¿Y es el nombre?
TRISTÁN	Don Luzmán de Toledo y de Mendoza.
HOSTALERO	¿Es título?
TRISTÁN	No le goza, pero alimentos le dan Girón, Enríquez y Lara en su apellido también.
HOSTALERO	Tantos no habrá dónde estén.
TRISTÁN	Uno es solo.
HOSTALERO	Eso declara, que ya estaba arrepentido de haber el cuarto alquilado. ¿Y agora es recién llegado? [...] ¿Vendrá acaso a pretender algún capelo?
TRISTÁN	Es seglar.
HOSTALERO	¿Seglar?
TRISTÁN	Sí.
HOSTALERO	Pues no hay qué hablar, que por lo dicho ha de ser.
TRISTÁN	Quitaréis los dos florines.

HOSTALERO            Sea. Llamarle podéis.  
 TRISTÁN            Para ir a misa tendréis  
                          también un par de cojines.  
 HOSTALERO            De terciopelo escogido (p. 168).

Para después pasar adelante con la adquisición de los lacayos y el caballo, fingiendo además con su criado Lofraso el cambio de tratamiento a la «señoría» que tanto material dará a Salas para sus digresiones y la sátira de su personaje:

LOFRASO            Aquí me dijo Tristán  
                          que la casa había de ser.  
                          Paso, que he acertado a ver  
                          a mi señor don Luzmán.  
 LUZMÁN            ¿Qué hay, Lofrasillo?  
 LOFRASO            Señor,  
                          los pajes traigo y lacayo.  
 PACHÓN            ¿Es caballo rucio o bayo,  
                          corvetero o salteador? [...]   
 LUZMÁN            Buenos son; doite este cargo.  
 LOFRASO            Ea, los pies le besad.  
 FABIO            Deme vuestra señoría  
                          los pies.  
 LOFRASO            ¿Cómo has nombre?  
 FABIO            Fabio.  
 LUZMÁN            Levántate.  
 FABIO            Fuera agravio.  
                          Deja.  
 LUZMÁN            ¡Bien, por vida mía!  
 TULIO            Yo me llamo Tulio, y soy  
                          romano.  
 LUZMÁN            ¿Y vos, hombre honrado?  
 PACHÓN            Si es caballo doctrinado  
                          por menos partido estoy,  
                          que cobra un hombre afición  
                          al ganado y compañía.  
 TULIO            Pregunta su señoría  
                          el nombre.  
 PACHÓN            ¿El nombre? Pachón (pp. 170-71).

Este caballero del milagro, que en el primer acto ha sido presentado como un seductor y un vividor antes que como un caballero falso – este elemento surgirá, como vimos, de un golpe de suerte que mejora sustancialmente su situación económica, al igual que sucederá con el Puntual de Salas – es un personaje mucho más

hábil y malicioso que el ridículo don Juan de Toledo, pero no hay duda de que algunos elementos caracterizadores, y la idea global de la vanidad nobiliaria, aparecen ya en la comedia y son el origen del personaje de nuestra novela. Antes de la escena del nombre inventado, los dos criados del español hacen una alabanza de las bajezas de su amo, en la cual enfatizan todos aquellos rasgos de falsedad que ponderará a su vez el Puntual en su intento de hacerse piedra del edificio de la corte, incluido el elemento del juego – que será muy recurrente en la obra – así como la compañía de príncipes, los engaños a las mujeres, y otros que también reaparecerán en distintos segmentos, como en las cartas burlescas a don Quijote:

TRISTÁN	[Qué sagaz, qué fingido, qué doblado! [Qué astuto llega, pide, teme y ruega! [Cómo muda el color! [Cómo le finge! [Qué presto está él colérico y turbado, y en qué momento afable, manso y blando! [Cosa es de ver la vida de este mozo! [Qué ricamente viste, come y gasta! [Cómo juega tan pródigo y reparte lo que tiene entre todos sus amigos, sin que se le conozcan en su tierra dos florines de renta o patrimonio! Por eso es caballero de milagro.
LOFRASO TRISTÁN	¿Hay cosa como verle sin dineros, y otras veces desnudo, y en un punto jugar, pedir prestado y no volverlo, tomar baratos, engañar mujeres, quitarles la sortija, la cadena, hasta el espejo donde está colgado, y que con todo le aman y le adoran, le visten, le desean y le buscan? Por eso es caballero de milagro.
LOFRASO TRISTÁN	Pues verle andar con príncipes y grandes. Es cosa de locura lo que estiman que hable, escriba o cuente alguna cosa; danle su mesa, asiéntanle a su lado, honralle más que a un igual suyo pueden. Nunca le faltan cuentos, nuevas, fábulas, sucesos de Alemania, España y Flandes; sabe todas las damas de memoria, hasta las más ocultas alcahuetas; dice de las que tienen buenas partes y las que con secretas faltas viven; de su salud avisa a sus galanes; canoniza mujeres por discretas;



la que está en su opinión, la tiene en Roma;  
 la que llega de fuera, él la registra;  
 no se hace fiesta donde no se halle,  
 ni eternamente viste su medida  
 y todo se le ajusta como propio.  
 No come cosa que en la plaza compre;  
 el rey no come con mayor regalo;  
 es valiente, es galán, es estudiante,  
 es hijo de quien quiere, y es tan noble,  
 que a veces tiene don y a veces título.  
 Por eso es caballero de milagro (p. 164)

LOFRASO

Finalmente, el texto de Lope introduce ya explícitamente la idea, muy poco seguida por escritores posteriores, de la vanidad caballeresca, del lucimiento de lujos y honores mucho más allá de la intención del *medro* o de la supervivencia inmediata que domina en el *Lazarillo* y continuará en el *Guzmán* – si es que la pieza de Lope es anterior al texto de Alemán –, en el *Buscón* y en otras obras de la tradición picaresca. La idea que Salas desarrollará consistentemente en esta larga narración – heterogénea y desequilibrada en muchos otros sentidos – está sugerida por Lope en los pocos versos que ya vimos sobre la búsqueda de criados y la invención del nombre, y en otros inmediatamente anteriores, cuando el protagonista acaba de ser favorecido por la rica dama:

LUZMÁN

Yo os diré de qué suerte, que ha querido  
 que hoy mude de vestido  
 con más costosos trajes;  
 lacayo me ha mandado traer y pajes,  
 y para que caballo compre y tenga  
 me ha dado aqueste plus.

LOFRASO

[Qué dulce arenga!

¿Eres tú el griego que, contando cuentos  
 de tierra, mar y vientos  
 (o parecerle quieres)  
 engañaba los hombres y mujeres?

LUZMÁN

¿Qué hechizo es éste de tu lengua sabia?  
 Liciones son de la discreta Otavia.  
 Partid los dos, pues que sabéis mi gusto,  
 que solamente gusto,  
 y para serlo muero,  
 de parecer a todos caballero.  
 Yo para rey nací, sino que ha sido  
 contraria la estrella la que no ha querido,  
 y no es posible, aunque a maldad responde,

sino que un duque o conde,  
perdóneme mi padre,  
amores tuvo con mi hermosa madre;  
que de esta inclinación autor no fuera  
quien oficio mecánico tuviera.<sup>11</sup>  
Partid, pues, juntos y traed criados  
de buen tallo y honrados.<sup>12</sup>

En virtud de las líneas hasta ahora señaladas, podemos observar con claridad una parte fundamental del quehacer literario de Salas Barbadillo en este primer relato extenso. El autor ha tenido la inteligencia de observar lo que de común tenían episodios puntuales esparcidos en diversas obras, no siempre de una misma tradición genérica, y a partir de ahí darles a estos mismos motivos un desarrollo narrativo más consistente. El madrileño ha puesto la mirada en estampas concretas y a veces fugaces de pretensión y vanidad nobiliaria, y las ha utilizado para reinventar un tipo de protagonista, que probablemente contaba también con referentes más numerosos y reconocibles en su realidad social que en la ficción pica-

---

<sup>11</sup> Ideas muy parecidas a éstas, aquí con pleno sentido burlesco, aparecen en las líneas que abren *El caballero puntual* en voz del narrador: «Pobre en el vestido, flaco en el rostro, de pie y pierna público y deshonesto, la cabeza y los hombros libres, ellos de capa y ella del sombrero; pero no sé qué fuerza oculta tiene el poderoso natural en cada uno para que no pueda negar su condición, pues en medio desta desnudez y mendigo traje descubría en el rostro una gravedad superior. Daba con el mirar severo, con el oír atento y con el hablar despacio y poco, señales de ser otro de lo que su pelo decía. Y quién duda que no fuese más que posible que, como muchas veces habrá sucedido en la variedad de casos que el mundo nos representa, hubiese éste nacido de madre ilustre...», pp. 15-16.

<sup>12</sup> También el buscón don Pablos, como se recordará, ensaya una transformación de hábitos y de tratamiento como la que apenas llegar a Madrid procura don Juan de Toledo, aunque con el objetivo primordial de lograr un matrimonio ventajoso en la corte – intento que será cancelado abruptamente con la irrupción de don Diego y el escarmiento final al pícaro –: «Di traza, con los que me ayudaron, de mudar de hábito y ponerme calza de obra y vestido al uso, cuellos grandes y un lacayo en menudos: dos lacayuelos, que entonces era uso. Animáronme a ello, poniéndome por delante el provecho que se me seguiría de casarme con la ostentación, a título de rico, y que era cosa que sucedía muchas veces en la Corte; y aún añadieron que ellos me encaminarían parte conveniente y que me estuviese bien, y con algún arcaduz por donde se guiase. Yo, negro cudicioso de pescar mujer, determineme. Visité no sé cuántas almonedas y compré mi aderezo de casar. Supe dónde se alquilaban caballos y espeteme en uno el primer día, y no hallé lacayo» (III, vi, pp. 138-39).

resca, por ejemplo. Esta operación tuvo diversos resultados. Por una parte, en esta búsqueda y experimentación de diseño de un nuevo tipo de personaje, Salas ha dejado pasar, por los textos que tiene a la vista, pasajes o episodios que no se corresponden con las líneas centrales de su propio héroe: así con la digresión sobre la liasonja del primer capítulo, con la reformulación del discurso sobre la vida del pícaro – aplicado al Puntual con otro sentido, para calificar sus preocupaciones de ser preso por salir de noche con el hábito de Santiago –, y con los avisos burlescos de la corte que aparecen en la respuesta fingida a la carta de don Quijote. Por otra, esta estrategia debería explicar en buena medida la menor presencia de episodios de la picaresca y de la tradición española de la época en el texto de la continuación de 1619, en que Salas ya da por sentado el planteamiento sobre el origen del personaje y decide solamente consolidar, por medio de secuencias concretas, la imagen del ridículo impostor que se fue construyendo en el relato original. Las escenas mencionadas de vanidad nobiliaria en la tradición inmediata no abundan: agotados los escasos pozos disponibles, o que Salas atinó a ver, entre los caballeros chirles literarios de la España de inicios del XVII, nuestro autor adquiere en la continuación de su relato mayor autonomía para adaptar motivos de tradiciones más antiguas (Luciano, Erasmo, Boccaccio), y de su propia realidad, a los parámetros de su protagonista.

El resultado general es, pues, una estructura narrativa completamente original, un nuevo personaje bien delimitado en el panorama de la literatura realista de principios del XVII español. Sólo para matizar estas conclusiones, cabría señalar que los elementos revisados deberían ser suficientes para refutar por completo la pertenencia de la novela de Salas al género del *Lazarillo*, como ha sido señalado con frecuencia en varios estudios – sin contar, además, la forma autobiográfica y el punto de vista, la narración de la vida de los padres, el paso por varios amos y oficios, y otros elementos que están ausentes de nuestra obra.<sup>13</sup> Salas toma una multi-

---

<sup>13</sup> Es el caso de LaGrone, *Quevedo and Salas Barbadillo*, p. 239; E. B. Place, *Salas Barbadillo, Satirist*, «Romanic Review», 17 (1926), p. 233; F. A. de Icaza, *Prólogo a Salas Barbadillo, La peregrinación sabia y El sagaz Estacio*, Espasa-Calpe, Madrid 1958, p. XXXIII; L. Brownstein, *Salas Barbadillo and the New Novel of Rogues and Courtiers*, Playor, Madrid 1974, pp. 95-96; É. Arnaud, *La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Contribution a l'étude du roman en Espagne au debut du XVIIe siècle* (Tesis doctoral inédita), Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse 1979, pp. 252-54; y espe-

tud de motivos de las novelas picarescas porque es la principal tradición de narrativa realista que existe en su época y porque, como se ha mencionado, esos motivos tienen factores en común que el autor madrileño ha codificado en una caracterización más consistente, pero sin basarse en la construcción de un pícaro literario.<sup>14</sup> En todo caso, haciendo un breve ejercicio de hipótesis, deberíamos ver en *El caballero puntual* un ejemplo de narración construida sobre alguno de los otros personajes y tipos que han aparecido en la picaresca al lado de los protagonistas principales: don Juan de Toledo bien puede ser uno de tantos amos ridículos de Guzmán, uno de los invitados indeseables del banquete del embajador en Nápoles, en la misma obra, o también alguno de los amos del can Berganza, por mencionar sólo algunos posibles ejemplos.

La novedad que introdujo Salas en el panorama narrativo de sus tiempos no tuvo la fortuna suficiente para poder constituir un género análogo al de la novela picaresca u otros, a pesar de la firmeza que había dado a los elementos recogidos de tan diversas fuentes. Pero el propio autor madrileño continuó experimentando sobre la base de la construcción de su personaje – base literaria, pero también psicológica y social, como se ha podido apreciar – en su producción posterior, llevando también en ese recorrido al personaje del caballero impostor de vuelta a los dominios del teatro, donde había surgido en primera instancia de la mano de Lope.

Antes de seguir desfilando por las páginas de la obra de Salas, el caballero impostor llegó a los tablados en la forma de una figura de entremés, en *El examinador Miser Palomo* de Antonio Hurtado de Mendoza, la célebre pieza que acompañó la representación de *El caballero del Sol* de Vélez en las fiestas de Lerma de 1617. En esta obra, la segunda figura que se presenta ante el examinador será un

---

cialmente J. A. Maravall, a lo largo de su trabajo clásico *La literatura picaresca desde la historia social. Siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid 1986. El análisis que hago aquí está fuera de la discusión sobre la definición del género picaresco, por otra parte ampliamente analizado y con un corpus de obras relativamente bien definido. En términos generales acepto las líneas y las conclusiones expuestas por F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix-Barral, Barcelona 2000.

<sup>14</sup> Con esta idea no pretendo decir que la de Salas sea una obra equivalente o superior en calidad literaria a las páginas de Quevedo o Lope, o que sea un estadio superior del desarrollo del género picaresco; solamente intento hacer notar lo que de consistente tuvo su construcción novelística, el establecimiento de un código literario a partir de elementos dispersos, y la conciencia que el autor parece tener siempre de su carácter original.

caballero del mismo linaje que el caballero puntual y que el Luzmán de la comedia de Lope: un advenedizo especialmente interesado en fingir una alta nobleza y, en sentido análogo al de la sátira de Salas, en imitar los comportamientos menos virtuosos de los propios nobles. El personaje de Hurtado de Mendoza también parece haber sido diseñado sobre la base del Puntual de Salas, más que en otros posibles modelos, en su escasa o nula atención al interés pecuniario, y en los motivos cómicos concretos que se van desplegando en su intervención. Como se ve, reproducirá también la idea de un «gremio» o un oficio de caballeros, que ya se ha insinuado desde las páginas del *Buscón*:

*Vase el TOMAJÓN y sale un CABALLERO*

CABALLERO	Mantenga Dios al buen miser Palomo.
PALOMO	Sí mantendrá, que es lindo mayordomo.
CABALLERO	De caballero vengo a examinarme.
PALOMO	Muy importante le será el no serlo, si es que no quiere más de parecerlo. ¿Qué nombre?
CABALLERO	Don Juan Bilches.
PALOMO	Poca cosa. ■ Mas campanudo, por mi vida, el Bilches! El Bilches solo, digo, me hace asco. Conviértase en Hernando de Velasco, y prosiga.
CABALLERO	Estudié caballería y tengo un par de cursos de enfadoso, y algunas «señorías» regateo, y con hijos segundos me voseo. Dudo las «excelencias», y he jurado a fe de caballero entre dos títulos. Sin que me hiciese mal a la cabeza, he ido en las testeras de tres coches con un conde, un marqués y un casi duque. Yo paseo la plaza en fiestas públicas, y en topando una mula, digo luego: «Excelente caballo de los toros», y afirmo que pespunta la carrera. Por sólo un arador llamé dos médicos y comí carne toda una Cuaresma. De una mosca en verano tengo agüero, y porque oí que el duque de Sajonia estaba con catarro, en aquel punto despaché por bayetas a Sevilla. Miento con muy buen aire y desembozo,

que el mentir recatado de la gente  
es cosa de hidalgos solamente.

PALOMO                    ¡Oh, que os falta un palillo en el sombrero  
para ser empalado caballero!  
¿Don tenéis?

CABALLERO                ¿Cómo don? Guadarnés tengo.

PALOMO                    En verdad, en verdad, que estáis muy próximo  
a ser un caballero celeberrimo.  
¿Bebéis agua?

CABALLERO                Señor, mejor el vino.

PALOMO                    ¡Jesús, pobre de mí, qué desatino!,  
aunque tenéis buen gusto; pero ahora  
sépaos mejor el vino y bebed agua  
sin que nunca os contente la bebida:  
fresca llamad la fría, y llamad cálida  
a la fresca, buscando extraños modos,  
que como un caldo ya lo dicen todos.  
Otro punto: en gobierno de la gorra,  
¿qué medio habéis tomado?

CABALLERO                Señor mío,  
escaseo con todos mi sombrero;  
vive con gran descanso, no trabaja,  
porque el ser muy cortés es cosa baja.

PALOMO                    En recién caballeros me contenta  
el ser inexorables de bonete,  
pero advertid, para que vayáis más docto...  
Luquillas, el sombrero del examen...  
Gorread de esta suerte a todo el mundo:  
al hidalgo, a los ojos y a la boca;  
al caballero, al título, a la barba;  
al Grande, al pecho; al Rey, a la rodilla;  
al Papa, hociatura, y de este modo  
acabaráis de ser pesado en todo.

CABALLERO                ¿Puedo ser caballero en todo el reino  
con doctrina tan nueva y famosa?

PALOMO                    Serlo y decirlo, que es más fácil cosa.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> A. Hurtado de Mendoza, *El examinador Miser Palomo*, en J. Huerta Calvo (ed.), *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Biblioteca Nueva, Madrid 1999, pp. 149-52. No es posible, a riesgo de aumentar excesivamente estas páginas, indicar en detalle los puntos de contacto entre estos versos de Hurtado de Mendoza y la extensa narración de Salas, pero vaya un ejemplo de *El caballero puntual* sobre el exceso en la demostración del luto (la *bayeta* mencionada aquí): «sacando cumplidísimamente todo el recaudo que era menester para lutos, dentro de doce horas estuvieron él y sus criados hechos cualquiera dellos un don Diego Ordóñez de Lara, que como nuestro Puntual se había criado en Zamora, pensaba que no era luto el que no arrastraba hasta los

En la obra de Salas, la siguiente aparición de nuestros caballeros falsos y vanidosos después del amplio desarrollo de la novela será en estampas concretas de la primera comedia suelta que publica, *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, que formaba parte de un volumen de *Comedias españolas* ya listo en febrero de 1620, que nunca se publicó en tal forma.<sup>16</sup> Aunque la obra no se ocupa exclusivamente del personaje del caballero vano – el *hidalgo* que se menciona en el título – varias de las escenas en que éste aparece se enmarcan en la caracterización del caballero puntual que hemos visto en obras anteriores de Salas y otros autores:

JULIO	No presume en una cosa; es presunción general la suya, y tan jactanciosa que aun se precia de hacer mal bien.
ALEJANDRO	Hazaña prodigiosa.
JULIO	Aunque en todo es presumido, sabio, hermoso y bien nacido es de lo que más se precia.

---

pies del caballo», p. 37. Por otra parte, en la continuación Salas incluirá, entre otras escenas, los caprichos sobre las formas de tratamiento con personajes nobles: «Hallábanse entonces en el lugar dos caballeros hijos de Grandes, con quien se trató igualmente, y sabiendo que tenía la misma pretensión otro hijo segundo de un señor de título de los más calificados destos reinos, por escusarse de que o el otro le dijese “merced” o tratarle él de “señoría”, negoció por internuncios que se llamasen de “vos”, pareciéndole que deste modo se mediaba más bien la cortesía», p. 214; y sobre la temperatura del agua para beber: «haciendo él algunos melindres y desprecios, principalmente de la bebida, que daba a entender, aunque la hallaba helada, que para él estaba muy caliente, acto de gran príncipe y demostración verdadera de una poltrona grandeza», p. 244.

<sup>16</sup> Salas ya había publicado una comedia en prosa, *Los prodigios de amor*, al final de la segunda parte de *El caballero puntual*, y una comedia en verso, *El gallardo Escarramán*, como parte de *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, ambas el año anterior de 1619. Por razones desconocidas – aunque seguramente fueron económicas –, y a pesar de que contaba con la aprobación del volumen, Salas decidió muy pronto cambiar el plan de publicación para sacar de forma independiente las *Comedias españolas*. La *Escuela de Celestina* apareció en mayo de 1620 y, según explica el autor en el texto que se incluye en la suelta, su intención era dar a la stampa progresivamente todas las comedias en el mismo orden del volumen. Sin embargo, del resto de piezas solamente se publicará *El galán tramposo y pobre*, hasta el libro póstumo *Coronas del Parnaso*, en 1635.

ALEJANDRO Ya que es la presunción necia,  
buenas joyas ha elegido.  
Grande majestad ostenta.  
JULIO Quiere que el pueblo le note.  
ALEJANDRO ¿Con qué tal pompa sustenta?  
JULIO Come cuatro mil de renta  
y algo más, el hidalgo.  
Navegando lo adquirió  
su padre, que se atrevió  
a pisar el mar violento,  
y agora se lleva el viento  
lo que en el agua ganó.<sup>17</sup>

Después del hidalgo presumido de la comedia, el caballero puntual hará su aparición más importante en el conjunto de las piezas dramáticas del madrileño, por extensa, en el entremés *El buscaoficios*, el primero de los incluidos en el libro *La casa del placer honesto* (publicado en octubre de 1620, aprobaciones de julio y agosto anteriores).<sup>18</sup> Salas incluirá a este tipo de personaje como uno de los *oficiales* que desfilan ante el joven y ocioso hidalgo Marcelo. Seguramente influido a su vez por el caballero de Hurtado de Mendoza, el don Lázaro del entremés se presenta ante Marcelo para hablar de las *virtudes*, en autoescarnio satírico, de ese nuevo oficio de la corte, que será precisamente el que el joven buscador de oficio termine escogiendo para sí:

*Entra don Lázaro*

DON LÁZARO Mi oficio es ser caballero.  
ROMERO ¿Luego el ser caballero es oficio?  
DON LÁZARO Sí, amigo, y el más necesitado. Digo, pues, que soy un  
hombre introducido a caballero de seis años a esta  
parte, de modo que soy caballero con mi fecha y data.  
Púseme el «don» después de haber barbado porque me

<sup>17</sup> A. J. de Salas Barbadillo, *La escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, Andrés de Parra y Gaspar García, Madrid 1620, ff. 10v-11r.

<sup>18</sup> Los entremeses de Salas, al igual que los de Cervantes, no fueron representados nunca en las tablas, y solamente fueron publicados como parte de los volúmenes misceláneos o de narraciones del autor. En ellos, Salas acusa cierta carencia de oficio dramático, en la falta de acción y en el exceso de discurso con el que los construye, más cercano a sus relatos y sátiras. Pero no cabe duda de que tiene en mente el modelo de los entremeses de los corrales y que intenta reproducirlo, a pesar de los rasgos señalados y también de que no siempre los define con precisión como *entremeses*.



pareció que tendría menos autoridad siendo lampiño, y así, esperé a que las barbas le aumentasen estimación. Estuve dos años en el noviciado, donde pasé algunos martirios considerables y que han de honrar la pluma del que fuere mi coronista. Mas después que antigüé hablo como si trujera una bóveda en el pecho, siempre retumbante. Tengo mucha vanidad, y con ser tanta, profeso más estrecho parentesco con mis criados que con los señores, porque a los príncipes llamo primos, y a los que me sirven, hermanos [...]

Hállome en las fiestas públicas, y tal vez salgo a ellas, y esto basta para fiesta de todos los que me conocen. Todo esto se funda sobre una bien corta hacienda, que me sirve para tomar algunas mohatras. Aventúrome al juego: si gano, me desempeño, y si pierdo, no pago, y hágolo trampa, valiéndome de las inmunidades de mi nobleza, que en esta parte todos los caballeros nos socorremos los unos a los otros – para hallar lo mismo cuando llegare nuestro día – jurando en nuestro favor y aun buscándose cada uno un solar tan propio suyo en las montañas como si le hubieran edificado sus abuelos. Enamoro vírgenes por dos cosas: la una, porque me tiene menos costa, y la otra, porque esta galantería, como es honesta, puede ser más pública, cosa de que yo me pago mucho. Y al fin, miento sin que nadie me lo pida ni impida, porque es de notable gusto y no pequeño provecho.

MARCELO Padre y señor, supuesto que un hombre ha de tomar oficio, éste quiero, porque aunque no es el menos molesto de los que hemos oído, es el que más dice con mi naturaleza.

URBANO Yo, desde luego, te doy mi bendición para que, con la de Dios y con ella, salgas bien de todas las aventuras cortesanas.

DON LÁZARO ¡Hola, hola! ¡Entren, pues, los criados de mi gusto, músicos y bailarines, y celebren la buena elección del caballero flamante! Mas esperad, que primero ha de jurar nuestras constituciones. Poneos a mis pies y responded a lo que os preguntare. ¿Prometéis de sacar fiado y, en vez de paga, satisfacer con descortesías y desprecios?

MARCELO Sí, prometo.

DON LÁZARO ¿Prometéis de galantear todas las mujeres que viéredes, y alabaros de lo que gozáredes y no gozáredes?

MARCELO Sí, prometo.

DON LÁZARO ¿Prometéis de andar muchas veces en coche y pocas a caballo, siendo con esto muy mal jinete?

MARCELO Sí, prometo.

- DON LÁZARO           ¿Prometéis hacer los mismos actos que fueren de virtud, más por vanidad que por ella misma?
- MARCELO             Sí, prometo.
- DON LÁZARO           Pues nuestro ruín ejemplo y vuestra mala naturaleza os hagan mal caballero, que con esto yo os doy licencia de que os podáis llamar «don», aunque sobre el Marcelo cae con alguna aspereza, pero el uso la facilitará. Decid todos: ¡Víctor, don Marcelo!<sup>19</sup>

La idea de las «constituciones» y del gremio de caballeros recuerda también, como se ve, a los hidalgos madrileños del *Buscón*, y a ellos Salas dará la atención del resto del entremés, al presentarlos en escena para pedir los derechos por la admisión del nuevo miembro, y al propio Marcelo ya muy bien instalado en las ínfulas de su papel de caballero, como había sucedido con don Juan de Toledo. Pero la cercanía con los hidalgos de la obra de Quevedo dejará de lado, como le interesa siempre a Salas, el factor de la supervivencia y el medro inmediato para satirizar fundamentalmente los vicios y malas costumbres de los caballeros, verdaderos y falsos.

Salas presentará otra variante del tema muy poco tiempo después, de nuevo en un entremés, *El comisario contra los malos gustos*, incluido en *Las fiestas de la boda de la incasable malcasada*, libro publicado en marzo de 1622, aunque ya listo desde julio de 1621. En una escena más breve que las que ha desarrollado en *El buscaoficios*, nuestro autor hace aparecer a un caballero puntual como la primera de una larga lista de tipos satíricos que son llevados ante el comisario de Apolo: un desfile de figuras ahora diseñado en el marco de la sátira menipea, como será común en otras obras de Salas. También fuera del pragmatismo y el ansia de comida de los hidalgos remendones, aquí Salas se concentra en otros dos rasgos de carácter que habían aparecido ya en otros caballeros de la estirpe: la tacañería y la pereza por el exceso de vida nocturna – ésta última uno de los rasgos fundamentales de otro personaje novelesco del autor, *Don Diego de Noche*:

---

<sup>19</sup> Cito el texto de Salas por la edición de E. Cotarelo, *Colección de entremeses, bailes, loas, jácaras y mojigangas*, tomo I, Bailly Bailliére (Nueva BAE, 17), Madrid 1911, tomo I, pp. 246-47.

*Entran el alguacil Fabricio y don Teodoro*

TEODORO Yo soy muy caballero.  
 ALGUACIL [Gentil bruto!  
 Quitad el «muy», quedaos con «caballero»,  
 y seréis caballero verdadero.

TEODORO ¿Cómo? ¿Que a mí me prendan por mal gusto  
 y que por mí se empiece la visita?

ALEJANDRO Porque la solemnice vuestra grita.  
 TEODORO ¿Que yo tengo mal gusto?  
 ALEJANDRO Al caso, al caso.

Referid vuestro gusto y sed muy breve,  
 porque siquiera en esto le tengamos.  
 A difícil principio os obligamos.

TEODORO Mi gusto es levantarme al mediodía  
 y ver nacido al sol, y muy nacido:  
 nunca verle en pañales he querido.  
 Doy en mi cuello al rostro sepultura  
 por no facilitarme a los vulgares.  
 Como a más de las tres, y muchas veces  
 me admiro que aun entonces he comido,  
 mas tengo mayordomo prevenido.  
 Ceno con las risadas del aurora,  
 y a veces hago cena sus risadas,  
 que para cena son poco pesadas.  
 Retírome a la cama y blandamente  
 me entrego al sueño, sin pensar en cosa.

ALEJANDRO Suma bestialidad, pero dichosa.  
 TEODORO En decir pesadumbres tengo gusto,  
 y más que no en decirlas, en hacellas,  
 aunque no todas veces salgo de ellas.  
 Gusto siempre de andar en coche, en silla,  
 que tengo pocas luces de jinete.  
 Hablo adrede descuidos ignorantes,  
 dando a entender que estoy muy divertido,  
 que aun de esto quiero hacer caballería.

ALEJANDRO Bien pocas veces hablaréis adrede.  
 Esto por natural en vos se quede.

TEODORO *Ítem*, más.

ALEJANDRO ¿Que aún nos queda otro pecado?

TEODORO Advertid si éste es gusto regalado:  
 si tengo alguna deuda —que sí tengo,  
 que está en la Platería mi linaje—  
 aunque tenga más oro que los ingas,  
 nunca pague sin ser ejecutado,  
 que yo pago las décimas con gusto,  
 porque de ser importunado gusto.

ALEJANDRO Dime, hombre, si tienes al oído  
algún demonio ejecutor de engaños  
que te aconseja tan perversos daños.  
¿Éste llamas buen gusto, éste es deleite?  
[Qué de penalidades has contado!  
¿Quién se acomoda a ser tan desdichado?  
Ministro, el mi alguacil, oid, sea luego:  
a las galeras le llevad de Apolo,  
que aun tendrá puesto al remo menos pena  
que aquélla a que su estrella le condena.  
TEODORO A galeras jamás llevan los nobles.  
ALEJANDRO Mal habéis nuestra audiencia conocido:  
aquí no hay más nobleza que el buen gusto.  
TEODORO Si aquí no se platica otra nobleza  
sin duda estoy con vos en gran baja.<sup>20</sup>

Además de interactuar con los demás personajes o tipos que habitaban la narrativa y el teatro de las primeras décadas del XVII (pícaros y pícaras, valentones, jaques, lindos, pretendientes y otros), el caballero puntual fue también parte de un planteamiento literario más amplio en el marco de la obra de Salas Barbadillo. La novela de 1614 es la primera manifestación compleja de un tipo de personaje que le fue muy grato al autor, y que desarrolló en casi toda su producción: la figura satírica definida por monomanías concretas. Con base en esta estrategia, Salas creó un catálogo amplísimo de personajes que hacía aparecer en estampas breves, o sobre las que diseñaba narraciones extensas: es lo que sucede por ejemplo, en este segundo caso, con *Las fiestas de la boda*, *Don Diego de Noche* o *El cortesano descortés*, en donde Salas mismo explica su teoría sobre esta estructura literaria.<sup>21</sup> Algunas de esas

<sup>20</sup> A. Jerónimo de Salas Barbadillo, *Las fiestas de la boda de la incasable malcasada*, ed. de María Bascuas Domínguez (Tesis de licenciatura inédita), Universidade da Coruña, A Coruña 2002, pp. 97-100.

<sup>21</sup> Dice Salas en el prólogo de esta obra: «Pocos hombres son, ¡oh, carísimo vulgo!, los que se libran de pasiones graves y molestas en el juicio, porque los más viven sujetos a turbar con algún singular frenesí el entendimiento, y éstos se distinguen con tanta variedad, cuanta es la que tienen los hombres en su modo de sentir y apetecer, que ésta la juzgo infinita. Yo, deseoso de su salud, bien que en este deseo demasiadamente atrevido, he querido curarte alguna parte de estos achaques, con proponerte debajo de fábula gustosa las figuras de aquéllos que, por este o por aquel camino, se hacen ridículos en la República y aun muchas veces odiosos y despreciables, y no me he descuidado de seguir este intento en el asunto del libro que va despeñado a tus manos, que siendo vulgo bien podré decir que, con llegar a ellas, se despeña»; *El cortesano des-*

figuras tuvieron caracteres muy distintos a los de los caballeros puntuales, pero varios otros, sin ser el mismo tipo de personaje, compartieron con aquéllos muchos rasgos relacionados con la vanidad cortesana, los comportamientos censurables de la nobleza, el afán de superioridad, la ostentación y el reconocimiento. Especialmente cercano al personaje que se ha comentado en estas líneas fue *Don Diego de Noche*, que coincide en la misma estabilidad económica que es la causa de las ínfulas nobiliarias de don Juan de Toledo y algunos rasgos menores, aunque se distancia a su vez en que se trata verdaderamente un hidalgo de nacimiento y no tiene pretensiones de ostentación, entre otras diferencias.

Por otra parte, en su teatro veremos también reaparecer al caballero impostor, menos vano que ambicioso, que aspira a un casamiento ventajoso: algo muy cercano a lo que habíamos visto en *El caballero del milagro* y en los episodios madrileños del *Buscón*. En la obra *El galán tramposo y pobre*, ya mencionada, Salas parece recordar con precisión a los personajes de las obras anteriores, especialmente el de la comedia de Lope, para volver a presentar la variante original del esquema que ha desarrollado con tanta profusión a lo largo de la segunda década del XVII: un fingido caballero – y pobre, diferencia fundamental con lo que define al caballero puntual – que solamente busca obtener, mediante engaños y mentiras, un casamiento con una dama rica, ya sea la madre o la hija de la casa en la que tiene sus pretensiones.<sup>22</sup> De forma tal que Salas, a estas alturas de 1620 en que sigue explotando al personaje que le fue sugerido por las páginas y los versos de Quevedo y de Lope, es plenamente consciente también de las significativas diferencias

---

*cortés* (1621), en *Dos novelas*, ed. F. R. de Uhagón, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid 1894, pp. 10-11. Otro de los personajes del autor que repite rasgos de los caballeros puntuales será *El caprichoso en su gusto y dama se-tentona*, entremés también incluido en *La casa del placer honesto*. Este hidalgo va a estar definido por su extraña manía a llevar siempre la contraria a todas las personas, a alejarse de los gustos comunes – como si fuera un rasgo inequívoco de nobleza –, y a dar siempre órdenes extravagantes o imposibles a sus criados, al modo de lo que sucede también en algunos momentos de nuestra novela.

<sup>22</sup> La comedia de Salas sigue muy de cerca el planteamiento central del personaje de Lope: se trata de un caballero embustero y codicioso, que hace especialmente alarde de su capacidad para engañar y salir de situaciones difíciles, y que se ve envuelto en conflictos con otros caballeros, a los que la mayor parte del tiempo logra engañar una y otra vez. Salas, sin embargo, hará un motivo central la pretensión del casamiento con una dama rica, que en Lope es solamente un tema secundario.

existentes entre el caballero del milagro, los hidalgos remendones del *Buscón* y su creación original. Una creación que, a pesar de no haber constituido una familia literaria o un género del alcance de los pícaros o de los jaques de su época, tuvo un recorrido significativo en el primer tercio del siglo XVII; y que fue también una interesante manifestación, aunque breve, de lo que seguramente fue un fenómeno social ampliamente extendido en la villa y corte desde muchas décadas antes, y después: el de los caballeros adinerados con aspiraciones de nobleza.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> No tengo constancia de que ya se haya abordado la historia social de estos personajes, antepasados indudables de la burguesía española, de que nos quiso dar cuenta Salas. Pero su presencia en las ciudades españolas tuvo que ser muy anterior a nuestro autor, si los ponemos en relación con lo que indicaban ya las Cortes de 1528, donde se pedía el destierro de los hidalgos «que no tuvieran señor en la corte e andan en ella [...] porque hay muchos que andan en hábito de caballeros e de hombres de bien e no tienen otro oficio sinon jugar e hurtar e andarse con mujeres enamoradas»; citado por Francisco Rico en su «Introducción» a *Lazarillo de Tormes*, Cátedra, Madrid 2000, p. 105.



GIOVANNA FIORDALISO

UNA VITA OLTRE LA PICARESCA:  
IL VIAGGIO E LE *PEREGRINACIONES* DEL SOLDATO PÍNDARO IN  
ITALIA IN *VARIA FORTUNA DEL SOLDADO PÍNDARO*  
DI GONZALO DE CÉSPEDES Y MENESES

Pubblicato nel 1626 a Lisbona, *Varia fortuna del soldado Píndaro* è l'opera matura di Gonzalo de Céspedes y Meneses (1585-1638), autore di testi narrativi e storiografici a cui, a tutt'oggi, la critica ha riservato un'attenzione alquanto ridotta. Si tratta infatti di un autore minore, che viene il più delle volte soltanto menzionato nei manuali di letteratura o in studi specifici sul romanzo picaresco e sui suoi epigoni, ma che godette di una certa popolarità tra i suoi contemporanei. La sua è una produzione limitata da un punto di vista quantitativo: sono infatti solo sei le opere che Céspedes y Meneses pubblica tra il 1615 e il 1635. La prima, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, del 1615, è un testo scritto in parte in prigione, in cui inserisce una buona dose di elementi autobiografici e che ebbe all'epoca un certo successo, come dimostrano le varie edizioni date alle stampe negli anni immediatamente successivi la prima pubblicazione, nonché le due traduzioni che circolarono subito dopo: una in inglese e una – anche se solo della prima parte – in italiano, pubblicata a Venezia nel 1630, a cura di Barezzo Barezzi.<sup>1</sup> Del 1623 sono le *Historias peregrinas y ejemplares con el origen, fundamentos y excelencias de España, y ciudades adonde sucedieron*, una raccolta di sei novelle ambientate in sei città spagnole, descritte sia storicamente sia da un punto di vista paesaggistico, scenario privilegiato in cui ambientare altrettante storie urbane, con protagonisti nobili e ricchi coinvolti in feste, amori e avventure belliche in una società basata sulla

---

<sup>1</sup> Cfr. lo studio di E. Aragone, *Barezzi Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 14 (1961), pp. 284-312.



legge dell'onore: una raccolta in cui è evidente il magistero delle *Novelas ejemplares* cervantine. Infine nel 1626 pubblica *Varia fortuna del soldado Pindaro*, in cui utilizza le forme tipiche del romanzo picaresco e di quello bizantino. Oltre a queste, le opere di natura storiografica sono la *Historia apologética de los sucesos de Aragón*, del 1622, approvata dal poeta aragonese Bartolomé Leonardo de Argensola, dove racconta i disordini scoppiati in Aragona a seguito dell'arrivo del perseguitato Antonio Pérez; la *Historia de Felipe IV, Rey de las Españas* del 1631 e *Francia engañada. Francia respondida* nel 1635, in cui critica la politica di Richelieu difendendo la monarchia.

Qualitativamente è un *corpus* che non raggiunge certo risultati estetici o artistici particolarmente rilevanti: una produzione che deve sicuramente molto alla picaresca, alla *novela cortesana* e a quella *bizantina*, ma che è soprattutto estremamente interessante in quanto tassello di un'articolata stagione narrativa, in cui la formula del racconto in prima persona si incrocia con altri generi, dando luogo a testi difficilmente inquadrabili entro i limiti di una schematizzazione aprioristica. *Varia fortuna del soldado Pindaro* è infatti un testo che per molti versi si presenta come un'opera da manuale, costruita sulla scrupolosa osservanza dei canoni morali, politici, sociali ed estetici vigenti nei primi decenni del XVII secolo, ma che è allo stesso tempo molto interessante per la maturità dimostrata dal suo autore nell'uso di tecniche narrative multiformi, che diventano veicolo di una poetica e di una visione della vita e dell'esistenza umana tipiche di un'intera epoca.

La varietà tematica, la libertà compositiva e l'uso di elementi di diversa provenienza vanno infatti a costituire una struttura frammentata e multiforme,<sup>2</sup> in cui è riscontrabile una forte unità e coe-

---

<sup>2</sup> *Varia fortuna del soldado Pindaro* presenta un impianto narrativo complesso, articolandosi in due libri costituiti rispettivamente da 23 e 28 capitoli, preceduti da un'introduzione che fa da cornice all'autobiografia del soldato: in essa, il primo personaggio che irrompe sulla scena è un narratore anonimo, che racconta le circostanze in cui ha conosciuto il soldato Pindaro per giustificare poi come questi abbia scelto di consegnargli uno scartafaccio in cui ha scritto la storia della sua vita, affidandogli anche il compito di leggerlo e pubblicarlo, se lo avesse ritenuto degno di interesse. L'evento centrale di questa parte introduttiva, che si svolge in un convento della costa cantabrica dove questo narratore, fuggiasco e perseguitato, trova ospitalità, è dunque l'incontro casuale tra costui e un giovane cavaliere che, ferito e in fin di vita, consegna al suo compagno di stanza «dos legajos en forma de cuadernos» (G. Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Pindaro*, Espasa-Calpe, Madrid 1975, p. 24). Il nar-

sione, garantite innanzitutto dall'intenzione dell'opera stessa, ovvero il "dilettare insegnando" tanto diffuso e conosciuto all'epoca. Per farlo, Céspedes y Meneses si serve della formula picaresca del racconto in prima persona, ovvero della modalità autobiografica che risponde a uno schema peculiare in cui la tecnica narrativa, integrata nella visione del mondo del soggetto, soddisfa l'esigenza di storicità e potenzia la verosimiglianza del racconto: grazie al canone picaresco, il racconto della vita è strutturato secondo una successione di episodi, una serialità di avventure in cui il punto di vista di Píndaro non viene mai meno; un punto di vista, come ha osservato Rico a proposito del *Lazarillo* e del *Guzmán*,<sup>3</sup> che appartiene al narratore adulto che ricorda, con un certo compiacimento, le sue bravate e le sue avventure inserendo, dal presente della narrazione, i suoi commenti, frutto di esperienza e saggezza.

Il racconto della propria vita è infatti preceduto da una 'premessa' necessaria e funzionale all'autobiografia, rappresentata dalla 'prestoria' di Píndaro:<sup>4</sup> la ricostruzione delle proprie origini, il riferimento alla propria genealogia sono necessari, «esenciales a este discurso», come direbbe Guzmán. Il passato condiziona il presente e lo determina: Píndaro, come prima di lui Lázaro, Guzmán e

---

ratore specifica allora di aver deciso di pubblicare lo scartafaccio trovandovi «casos tan peregrinos y prodigiosos» (p. 24) e di aver diviso il libro in due parti, per renderlo più agevole. Solo nella seconda parte il lettore saprà dunque perché Píndaro sia ridotto in fin di vita e quali siano le circostanze che lo hanno portato alla situazione attuale: in realtà, i due libri che noi leggiamo corrispondono alla prima parte della vita del soldato, mentre la seconda non vedrà mai la luce. La promessa di rendere pubblico il seguito non viene perciò mantenuta, per cui lasciamo il protagonista delle vicende narrate nelle mani di questo narratore anonimo, che si è preso cura di lui e grazie al quale Píndaro può considerarsi ormai fuori pericolo. Attraverso un noto espediente letterario, dunque, la prima persona narrativa si assume la responsabilità della pubblicazione del libro che il lettore ha tra le mani, ovvero l'autobiografia del soldato, ma non della sua scrittura, che è invece frutto della penna di Píndaro: la finzione viene in questo modo complicata, sdoppiata, per creare allo stesso tempo una relazione tra un narratore intradiegetico e autodiegetico, ovvero quello di questa cornice introduttiva, che lascerà poi spazio a un altro narratore intradiegetico e autodiegetico, ovvero all'autore-narratore-personaggio dell'autobiografia, il soldato Píndaro (cfr. l'*Introduzione* in G. Céspedes y Meneses, *Alternativa fortuna del soldato Píndaro*, a cura di G. Fiordaliso, ETS, Pisa 2011).

<sup>3</sup> F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona 1976.

<sup>4</sup> Cfr. C. Blanco Aguinaga, *Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo*, «Nueva Revista Filología Hispánica», 11 3-4 (1957), pp. 313-42.

gli altri, riferisce le principali esperienze della sua vita, quelle che lo hanno portato ad essere l'uomo attuale, che lo definiscono e identificano come persona. Lo sguardo verso il passato è ineluttabile: il vissuto non ha interesse in quanto fine a se stesso, ma in quella dimensione che permette alla persona, e in questo caso al personaggio, di 'costruirsi', affermando se stesso e la propria coscienza nel racconto. «La relación que Lázaro escribe», ci ricorda Claudio Guillén, «consiste en un ir desplegando o 'desarrollando' aquello que él sabe forma parte de su vivir y su ser actuales. La forma de la novela es *la proyección* – o, mejor dicho, *autoproyección* – *de la persona en el tiempo*».<sup>5</sup>

Lo schema picaresco viene perciò ripreso non in quanto sistema chiuso, mera imitazione, bensì in quanto struttura aperta e permeabile, a cui è possibile aggregare elementi di varia provenienza, come quelli riconducibili al romanzo bizantino o alla novella di corte, ovvero a quei modelli ben conosciuti e diffusi all'epoca, sicuramente apprezzati dai lettori del tempo. A tutto ciò, si unisce in Céspedes il desiderio di fare propria la lezione cervantina, riscontrabile, come vedremo, nella struttura dell'opera e nel ricorso ai numerosi racconti intercalati. Questo probabilmente anche perché quando *Varia fortuna del soldado Píndaro* viene dato allo stampe il genere picaresco stava già conoscendo una stagione di logoramento, cui Céspedes y Meneses contribuisce alterando innanzitutto le caratteristiche del protagonista, ma non solo: Píndaro è tutt'altro che un emarginato sociale di estrazione abietta, destinato a una vita di miserie, stenti ed espedienti, ed è invece un uomo onesto e di nobili sentimenti, che percorre il suo viaggio di vita fra incontri avventurosi, disavventure e ingiustizie, pretesto per consapevoli denunce del degrado morale del tempo e della corruzione con cui veniva amministrata la giustizia. Céspedes y Meneses ha imparato quindi la lezione rappresentata dal genere picaresco, in cui il personaggio riveste un ruolo centrale nella narrazione. L'opera sembra però risentire di quel clima di ricerca di nuove formule narrative, più conformi al contesto socioculturale controriformista che, a partire dal *Don Quijote*, investe tutta la *novelística* spagnola del XVII secolo. Questo perché, come afferma Blanco Aguinaga,

---

<sup>5</sup> C. Guillén, *La disposición temporal del Lazarillo*, in *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona 1988, pp. 49-65: p. 58.

la experiencia del pícaro se ha convertido en juicio del novelista: todo lo que ha ido desentrañando a lo largo de su vida, le sirve ahora como ejemplo para que el lector aprenda a desentrañar la realidad. Así, aunque cuando vivía su vida de pícaro cada aventura le servía para descubrir, *a posteriori*, el engaño del mundo, la novela de esa vida es pensada *a priori* como ejemplo de desengaño.<sup>6</sup>

Nel tentativo di unire vari modelli narrativi dando luogo perciò a una nuova modalità testuale che li raccolga tutti, andando così incontro ai gusti di un pubblico curioso ed esigente, Céspedes y Meneses si serve di vari luoghi comuni in cui anche l'Italia trova spazio. Il nostro paese è concretamente presente nell'opera dal momento che Píndaro, giovane alla ricerca di una vita avventurosa, fa del viaggio il suo progetto di vita: più che *adversidades* le sue sono *peregrinaciones* e la sua autobiografia si rivelerà un *camino* agglutinante di situazioni e avventure, un percorso che determina il tema e la struttura della sua *vida*, così come una caratteristica istituzionalizzata nell'orientamento vitale scelto. L'intreccio narrativo si va in questo modo arricchendo e complicando attraverso una serie di situazioni che diventano, per il soggetto autobiografico, occasione di crescita e di maturazione.

Uscendo dal recinto di una vita ritenuta noiosa e abitudinaria, il protagonista si trova a vagabondare alla ricerca di fortuna, diventando, man mano che cresce, un viaggiatore inarrestabile: l'arrivo in Italia avviene perciò dopo un lungo percorso fatto di ostacoli e prove di vario tipo, con le quali misurare il proprio coraggio e la propria temerarietà, da cui imparare a difendersi e a contrastare i colpi inferti dall'alterna fortuna, compagna del suo viaggio. Collocandosi quasi alla fine dell'opera, quando il protagonista è ormai un giovane maturo ed esperto, la tappa italiana del viaggio di Píndaro risponde dunque a uno schema che il lettore sa ormai perfettamente riconoscere in quanto costante all'interno del romanzo.

Píndaro dà infatti inizio alla storia della sua vita ricostruendo le sue origini e descrivendo l'ambiente familiare in cui è cresciuto, localizzato, con approssimazione, in «una de las mayores poblaciones de Castilla».<sup>7</sup> Per occuparsi della sua educazione, i genitori lo mandano a studiare in un convento di gesuiti, da cui de-

---

<sup>6</sup> Aguinaga, *Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo*, p. 316.

<sup>7</sup> G. Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, a cura di A. Pacheco, Espasa-Calpe, Madrid 1975, I, p. 27. Tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione.

cide, di sua spontanea volontà, di fuggire in compagnia di un ragazzo poco più grande di lui, Figueroa: come afferma alla fine del primo capitolo della prima parte, «con dos reales, un Tulio y un Virgilio, tomamos el camino de Toledo yo y otro mancebete llamado Figueroa. Este fue el escalón primero de mis peregrinaciones» (I, p. 32).

Píndaro, giovane e ribelle, è mosso dall'ansia di libertà e di novità: lo studio lascia il posto all'esperienza e il suo *camino* coincide per il momento con i luoghi della sua infanzia, ovvero i dintorni di Toledo. In questo modo, riscontriamo il rispetto del modello e di quello che Bachtin ha individuato come il cronotopo del romanzo picaresco, ovvero «la strada maestra attraverso il mondo natio»<sup>8</sup>.

Un percorso di iniziazione che tocca vari spazi e luoghi e che è destinato ad allargarsi a macchia d'olio fino a oltrepassare i confini spagnoli: il momento in cui Píndaro decide di lasciare la Spagna è quando, a diciotto anni, spinto dal desiderio di «dar al mundo (como si fuese España solamente) tres o cuatro rodeos» (I, p. 139), prima diventa soldato a Siviglia, poi parte per le Indie in cerca di fortuna, con lo scopo di organizzare un vantaggioso commercio. È per questo motivo che attraverserà vari luoghi in Spagna, seguendo l'itinerario che era all'epoca d'obbligo per chi voleva andare nel Nuovo Mondo, come ci testimoniano le numerose memorie e cronache o i libri di viaggio, i quali fanno leva sulla verità testimoniale delle cose raccontate, con un andamento autobiografico in cui la prima personale singolare funge da filtro prospettico alla descrizione dei luoghi visitati e delle genti conosciute.

Viaggerà dunque oltreoceano, ma i riferimenti al viaggio e al soggiorno nelle Indie sono telegrafici: Píndaro liquida l'argomento utilizzando una semplice formula di omissione: «Justo es que volvamos al viaje, cuya navegación fue felicísima, como también lo fue la venta y la salida de nuestro empleo. [...] Esperamos mi camarada y yo el volver a España, como en efecto se hizo, sin que en todo el camino nos sucediese cosa digna de ser contada» (I, p. 218).

Una volta tornato in patria, dopo una serie di avventure e disavventure, decide di raggiungere le Fiandre passando dall'Italia: qui si colloca perciò la tappa italiana, in un momento intermedio, di

---

<sup>8</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, ed. ital. a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1979, p. 311.

cambiamento. E tutto questo avviene secondo un percorso consueto per un soldato, come ben ci mostra Cassol nel suo studio sulle vite dei soldati nei secoli d'oro:

L'armata spagnola nelle Fiandre, fin dal 1567, l'anno della prima spedizione nei Paesi Bassi sotto la guida del duca d'Alba, fu una vera forza multinazionale, mentre nell'ambito della guerra di corsa sul Mediterraneo si poneva anche il problema delle numerose conversioni da parte dei cristiani che finivano col combattere al servizio del sultano e di quei pirati che, sprovvisti di regolare licenza, saccheggiavano tanto le coste cristiane quanto quelle turche o berbere. Solo la Spagna organizzò un sistema che, pur con tutti i suoi difetti, si potrebbe definire di addestramento: [...] le reclute trascorrevano i primi mesi del loro servizio nelle guarnigioni italiane dei territori della corona spagnola. [...] L'Italia si convertì, nell'immaginario dei giovani spagnoli che entravano nell'esercito, in un luogo di vita mondana, di divertimento sfrenato, di mollezze gastronomiche e sessuali.<sup>9</sup>

Utilizzando dunque un materiale conosciuto e diffuso all'epoca, Céspedes, rifacendosi ancora una volta alla lezione cervantina presente, per esempio, ne *El licenciado Vidriera*, realizza, nella figura di Píndaro, una trasfigurazione letteraria del soldato, che diventa in questo testo un giovane eroe eponimo, valoroso e indomito difensore dell'onore spagnolo.

La presenza di soldati nelle opere del Siglo de Oro è diffusissima e capillare: grazie al ritratto che del soldato veniva diffuso sulle scene dei *corrales*, nei componimenti della poesia epico-celebrativa o nelle avventure delle novelle che circolavano in quegli anni, grazie alle varie figure di autori-soldati o di personaggi-soldati, riscontriamo una categoria narrativa, una figura letteraria legata alla polimorfica immagine dell'uomo d'arme che alterna alla spada la penna. Píndaro rientra perfettamente in questa tipologia: quando parte per l'Italia, ha già dato prova di valore e coraggio ed è, in questa fase della sua vita, un eroe in fuga per due motivi. Vuole infatti allontanarsi dalla bella e giovane Julia, che, innamoratasi di lui nonostante i suoi ripetuti rifiuti, ricorre all'aiuto di una giovane zingara imbrogliona affinché con i suoi trucchi lo faccia diventare il suo amante; è ricercato dalla giustizia poiché ha aiutato il suo compagno Francisco de Silva a evadere dal carcere di Toledo.

---

<sup>9</sup> A. Cassol, *Vita e scrittura. Autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, LED, Milano 2001, p. 21.

Durante questa fuga, quasi alla fine della seconda parte, per l'esattezza nei capitoli XXIV e XXV, Píndaro approderà a Genova, si recherà a Milano per poi arrivare nelle Fiandre, a Malines. Ricordiamo che a Malines, nel 1585, era stato costruito il primo centro di cura per soldati spagnoli:<sup>10</sup> la scelta di questa meta fa quindi riferimento a un dato storico, legato alla professione del nostro personaggio, anche se, nel nostro caso specifico, le motivazioni di Píndaro sono altre. Malines è comunque la destinazione finale del suo *camino*, in cui l'iniziativa del soggetto, la sua singolarità misura il mondo e si misura con la realtà: oltre alla geografia spagnola, i luoghi italiani e quelli belgi contribuiscono perciò ad ampliare e completare la linea diegetica, secondo uno schema di cui Céspedes si serve per arricchire la "storia della vita".

Attraverso la ricchezza, per non dire la sovrabbondanza, del contenuto narrativo dell'opera, costruita 'saccheggiando' materiali e tecniche presenti nella produzione in prosa del suo tempo, Céspedes costruisce una vera e propria topografia della narrazione perché ad ogni avvenimento o evento fa da cornice una localizzazione, una spazialità tutt'altro che casuale.

È infatti consuetudine, in tutto il testo, che ogni luogo abbia una sua valenza e una sua identità a prescindere dagli eventi che in esso si verificano: ogni città ha infatti una sua storia, che a volte Píndaro racconta giustificando poi le ragioni della digressione, mentre altre volte vi allude soltanto lasciando che il lettore intuisca lo scenario che gli si presenta davanti agli occhi. È quanto avviene, per esempio, la prima volta che arriva a Toledo, e quando poi vi fa ritorno da adulto:

Me calé por las puertas de Visagra, engañando las guardas de la peste. Y sin más detenerme en la consideración de aquel bello espectáculo, de aquella hermosa prespectiva que con tan generosa magestad muestra a los ojos la variedad de tantos edificios, fuertes murallas, barvacanas, torres y chapiteles, y en su vega tan ricos santuarios, conventos, ermitas y hospitales, llevado del concurso de la gente, corrí tras de ella unas cuestas arriba. (I, p. 38)

Es Toledo, según lo dije al principio, un magnífico y notable lugar, y el verle a la sazón de mi viaje arruinado y solo, tan sin oficiales ni gente, tan falto de comercio, y tan ajeno de aquellos ricos tratos, lustroso ornato y opulencia de sus ciudadanos y hijos, me causó melancolía terrible. Acordábame cuán diferente en todo la hallaron mis niñezes, y no sabiendo ahora a qué causa o razón atribuir una tan breve y increíble mudanza, gasté no pocos ratos en compren-

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 24.

derla. Pudiera aquí escribirla como la alcancé entonces, y aun como después acá la entendí de hombres cuerdos; y no tan sólo aquésta, sino la que amenaza con ruina general el despueblo de España; más no es compatible materia semejante con el presente assunto. (II, p. 125)

Oppure quando arriva ad Aranjuez e resta senza parole davanti a ciò che vede:

Llegamos a almorzar a Aranjuez, y en el ínterin, siendo ya grande siesta, acordamos pasarla en aquel paraíso. Oh si fuera mi musa ahora la del divino Garcilaso! Dije poco, la del mismo Mantuano, cierto que nunca se quedara en silencio entre aquestos discursos la descripción fiel de tan raro sujeto, de aquel famoso, único y singular jardín, portento de la Europa, obra insigne y magnífica del generoso ingenio, prudencia y traza del segundo Filipo. Más ni mi humilde estilo basta a tan grave asunto, ni pienso que haya alguno que pueda cabalmente y segun él merece atreverse a su empresa. Con tal desconfianza no hize más que admirarla, y respetivamente callando engrandecerla. (I, p. 155)

Alternando toni narrativi e intenti descrittivi, l'itinerario di Píndaro diventa quindi un'ottima occasione per contemplare paesaggi reali, descritti dettagliatamente, ma è anche il pretesto per ricostruire la storia di quei luoghi, facendo riferimento a fatti realmente accaduti, o inserendo le sue impressioni sui paesi visitati. Ogni luogo diventa però anche occasione di incontro e quindi di racconto, e questo trattamento è quello che viene riservato anche ai luoghi italiani.

Si tratta di un motivo ricorrente in tutta l'opera: il viaggio, la peregrinazione non riguarda solo gli effettivi spostamenti geografici di Píndaro poiché la sua mobilità, oltre a seguire una direttrice spazialmente orizzontale, è caratterizzata anche da una serie di aperture e di movimenti che alterano e complicano, narrativamente parlando, il 'tempo della storia' e quello del 'discorso'<sup>11</sup>: dopo aver affrontato e superato naufragi e tempeste, si produce, senza soluzione di continuità nella narrazione, la transizione fra la fuga di Píndaro e la tappa italiana del suo cammino esistenziale. Píndaro fa solo un breve accenno, una rapida allusione al paesaggio italiano, che viene sommariamente 'tratteggiato'; eppure, a queste brevi descrizioni non si aggiungono meri motivi avventurosi disseminati qua e là per rinvigorire la narrazione principale, ma si realizza un vero e proprio cambio di atmosfera, di toni e di linguaggio che

---

<sup>11</sup> Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1981.



immerge il protagonista, e con lui il lettore, in un orizzonte narrativo totalmente nuovo.

Osserviamo dunque 'da vicino' come si concretizza tutto questo e cosa prelude la tappa italiana del viaggio di Píndaro.

Come abbiamo già detto, giunto in Italia, Píndaro si dirige verso Milano approdando a Genova. Questo il suo stato d'animo: «alegre y satisfecho me encaminé a Milán, atravesando antes las ásperas montañas de Liguria, en cuyas faldas está la hermosa Génova, de quien salí a cuatro de septiembre, andando con mi moro y un mancebo de a pie el mismo día ocho leguas, si bien una o dos antes de llegar al albergue me sucedió lo que sabréis ahora» (II, p. 212).

La partenza da Genova alla volta di Milano viene identificata con un momento cronologico preciso: il 4 settembre. Non sono molte le date utilizzate nel romanzo dal suo protagonista, che fa piuttosto riferimenti al tempo atmosferico o che, soprattutto nella seconda parte, inserisce commenti e riflessioni sul tempo e sul suo passaggio, facendone una componente soggettiva, interiore, 'psicologica' poiché vissuta nell'interiorità e restituita poi alla pagina scritta, realizzando così una sfasatura tra il tempo del personaggio, o dei personaggi, e quello dell'autore-narratore.<sup>12</sup>

Abbiamo invece adesso un riferimento 'da calendario', quasi che il protagonista avesse bisogno di punteggiare uno dei momenti topici della sua vita, legandolo attraverso fili visibilissimi che contribuiscono ad avvolgere il narrato in un alone di eccezionalità, o per lo meno di singolarità.

Ai fini di una ricomposizione dell'ordito narrativo del testo, e per giustificare la parentesi italiana, il soggiorno del soldato, per quanto breve, viene adesso ancora una volta contrassegnato dall'inserimento di un nuovo incontro, che prelude a sua volta all'inserimento di una nuova unità diegetica minore. Ricalcando l'esempio di Alemán e di Cervantes, Céspedes ricorre dunque, come abbiamo detto, all'interpolazione narrativa, avvalendosi di una tecnica assai complessa e varia che ricorda soprattutto il modello chisciottesco: è ormai uno dei tanti racconti intercalati, un in-

<sup>12</sup> Si sono rivelati molto utili a questo proposito: C. Bobes Naves, *El tiempo como unidad sintáctica del Quijote*, in *Cervantes. Estudios en la víspera del primer centenario*, Reichenberger, Kassel 1994, 2 voll., I, pp. 125-43; Guillén, *La disposición temporal del Lazarillo*; G. Poggi, *Alla ricerca del cronotopo perduto: tempo e tempi nel Quijote*, in *De texto a texto. Traducción, adaptación, reescritura*, C. Castillo Pena, J. Pérez Navarro (eds.), Unipress, Padova 2007, pp. 29-54.

serto che mantiene i caratteri presenti in tutto il libro, ovvero quelli di un micro-testo inserito nel macro-testo rappresentato dalla sua vita e racchiuso entro una cornice tutt'altro che casuale.

Píndaro si sofferma infatti inizialmente sulla sua situazione personale per poi chiudere il racconto rivolgendosi al lettore.

La sua soggettività introduce così l'incontro:

Iba yo descuidado, y cuando menos podía esperarle siento un grande rumor, y pareciéndome ser tropel de cavallos, vuelvo el rostro, y por la misma senda veo venir hacia mí, corriendo a toda furia en cuatro muy ligeros, cuatro gentiles hombres que, emparejándose conmigo y reparando un poco, uno dellos, con turbado semblante, juzgando por mi ábito que yo era español, en el mismo lenguaje me dijo desta suerte: - Caballero, vuestro buen natural os acredita con mejor confianza; suplicoos que, como tal, hagáis que unos soldados que nos vienen siguiendo no tengan en vos señas ni aviso de nosotros (II, p. 212).

In uno dei tanti luoghi della 'socialità', nel *camino* tra Genova e Milano avviene dunque questo nuovo incontro: Píndaro lascia la parola al pellegrino in cui si è casualmente imbattuto e decide di assecondare questa richiesta, pur ignorandone le cause. Senza però accontentarsi, cerca di capire chi sono gli uomini che ha incontrato e perché fuggono. L'incontro infatti a questo punto si sdoppia:

Despidiéndose, volvieron a su curso con igual diligencia, dejándome confuso y aun no poco alterado del sobresalto que me dieron; pero en perdiéndolos de vista, proseguí mi jornada casi otra media legua, al cabo de la cual, en una encrucijada de diversos caminos, los tres por las espaldas y seis por ambos lados, en un momento me cercaron nueve hombres con sus armas y lanzas en forma de caballos ligeros. Causáreme este encuentro pesadumbre terrible, si no viniera prevenido, y así, con gran quietud, atendí a sus preguntas, y entendiendo que todas se enderezaban a informarse de los que iban huyendo, haciéndome de nuevas, disimuladamente, desmentí su camino, persuadiéndoles que nadie iba delante, con que, quedándose los seis, todavía los restantes pasaron juntamente conmigo a mejor enterarse en unas hosterías, donde los unos y los otros nos albergamos aquella noche (II, p. 212).

Píndaro sceglie con astuzia di farsi raccontare l'accaduto, diventando nuovamente depositario del racconto pronunciato dal cavaliere italiano: veniamo così a conoscenza delle vicende di Fabrizio Lercaro, genovese, figlio del ricchissimo e avarissimo Sini-baldo, e Orazio Milanese, avversari di gioco, e della tortura che quest'ultimo ha inflitto a Fabrizio come punizione per non aver mantenuto la parola data, mancando di saldare il debito che gli doveva. Affinché il narratario capisca la gravità dell'azione di Ora-

zio, il narratore amplia il suo racconto, spiegando che cosa sia lo strumento utilizzato contro Fabrizio, «una invención diabólica» (II; p. 214) fabbricata in Germania, sicuramente sconosciuta in Spagna ma molto diffusa invece in Italia: chi la utilizza è poi immediatamente dichiarato un fuori-legge.

Tutto questo diventa un nuovo pretesto per un altro inserto, tanto coeso al suo interno e tutt'altro che avulso dal resto della narrazione, perché ancora una volta Píndaro può, liberamente e consapevolmente, giocare un ruolo tutt'altro che secondario nello scioglimento: gli uomini che incontra inizialmente sono infatti Orazio e il suo seguito, mentre chi gli racconta la vicenda sono le guardie genovesi, desiderose di acciuffare Orazio, a questo punto inseguito dalla giustizia. Con la sua curiosità, Píndaro diventa in un certo qual modo complice di Orazio e della sua fuga, per cui il racconto non può che concludersi con un commento e un appello al lettore:

Con tal razón, cesando, dio remate a su cuento; el cual, aunque de poca diversión, quise sacar en público, tanto porque se adviertan cuantos y cuales son los inconvenientes y afrentas que trae consigo el juego, como porque el lector discreto dé su juicio y sentencia sobre la malignidad destes sujetos, sobre la mayoría de aquestas tres maldades; porque yo, con mi talento corto, no me atrevo a afirmar si fue más grave el rigor y crueldad del viejo Sinibaldo, o la que usó el ofendido Milanés con su hijo, o, finalmente, la indigna causa que dio al uno y al otro el paciente Fabricio (II, p. 215).

Le vicende italiane non sono solo l'occasione per presentare un caso singolare, ma si aprono a considerazioni di natura socio-culturale, presentando il tipo di tortura che Orazio infligge a Fabrizio, e inserendo commenti sul vizio del gioco e sull'uso del denaro, guarda caso a Genova. Proprio nel cominciare il suo racconto, infatti, la guardia che riferisce il caso a Píndaro afferma: «No es el caso que me pedís secreto, sino tan público y notorio en la ciudad de Génova, de quien somos ministros, que podré relatarle muy sin inconveniente de agraviar a ninguno» (II, p. 212).

Anche in questo caso, l'abilità dell'autore-narratore-personaggio è tale da riuscire a ricondurre la vicenda in un'ottica di insegnamento morale: lasciando al lettore il compito di emettere l'ardua sentenza, Píndaro può adesso riprendere il racconto della sua vita, assicurando, ancora una volta, la coerenza tematica del suo racconto. L'episodio si chiude così trovando una perfetta collocazione nella struttura formale che lo contiene, mentre resta aperto il suo

contenuto: non sappiamo quale sarà la sorte di Orazio e delle guardie che lo stanno cercando, ma possiamo tornare a viaggiare con Píndaro, che può concludere così la parentesi italiana affermando: «Proseguí la jornada a Milán, caminando por entre aquel jardín de Lombardía, ya sobre las riberas y emanentes del caudaloso Po, y ya por varias quintas, huertas y caserías, hasta llegar a la ciudad que es llave del imperio de Europa; adonde, aunque mi buen deseo apetecía curioso una larga asistencia, ciertos inconvenientes me la imposibilitaron» (II, p. 218).

Un nuovo riferimento ai luoghi italiani, dunque, dove però il personaggio non può soffermarsi a causa di altre difficoltà e disavventure, che lo porteranno a riprendere il viaggio senza potersi godere l'ambiente in cui si trova.

La sosta italiana si chiude in questo modo per lasciar spazio agli ultimi capitoli di questa seconda parte, in cui Píndaro cede nuovamente la parola a un altro narratore: è l'ultimo racconto intercalato, il cui narratore è uno degli schiavi turchi che sono al suo seguito. Si tratta niente meno che di Figueroa, il primo compagno con cui Píndaro era fuggito da ragazzo per dare inizio alle sue avventure. I due ex-compagni non si riconoscono: Figueroa, gravemente malato, in punto di morte racconta a Píndaro le sue vicissitudini per giustificare la sua presenza tra le fila degli infedeli. È questo il momento in cui l'autobiografia di Píndaro accoglie la materia proveniente dai racconti dei *cautivos*, nonché gli elementi tipici della *novela morisca* e della novellistica all'italiana, in particolare quella boccacciana, con il tema della sposa innocente e del cuore strappato: elementi presenti nel racconto di Figueroa quando descrive il suo servizio a casa di don Carlos e di sua moglie Luciana e le trappole costruite ai loro danni dalla giovane Lucrecia.

Solo facendosi nuovamente da parte e diventando il destinatario di questo nuovo inserto, Píndaro può riconoscere nel finto schiavo turco il suo compagno Figueroa: se i due vecchi amici non si sono ancora riconosciuti, sarà il racconto che Figueroa destina a Píndaro a farli ritrovare, a permettere il riconoscimento. Allorché Píndaro riabbraccia Figueroa e gli permette di confessarsi e di morire in pace, la sua complicità diventa determinante: «Creí que Dios quería disponer de sus cosas, animé mis propósitos, y reconciliado con la Iglesia, cuatro días que le duró la vida, lloró y gimió con espantosas lágrimas su pecado y delito, y con señales y premisas de verdadera contrición y arrepentimiento dejó en mis brazos el espíritu» (II, p. 231). L'intervento di Píndaro è perciò essenziale per ricon-

durre quest'ultimo evento nell'ottica di un ripristino dell'ordine cristiano, a cui il nostro eroe contribuisce attivamente.

La parentesi italiana e il racconto di Figueroa permettono dunque a Céspedes di ampliare ulteriormente la trama e la tematica della sua opera, inserendo le vicende di personaggi che rappresentano zone sempre più estese dell'invenzione narrativa e che provengono da nuovi 'mondi possibili', la cui realtà entra in relazione con quella del nostro soldato.

Con acribia geografica, con un realistico gusto di precisione, vediamo dunque Píndaro muoversi sia in scenari naturalistici – montagne, campi, fiumi, boschi che fanno da sfondo alle sue vicissitudini e diventano rifugio o luoghi pericolosi da cui allontanarsi quanto prima – sia in contesti decisamente urbani. La costante è sempre l'incontro con una diversificata e ricca fauna umana: i centri abitati, le locande che si trovano alle loro porte pullulano di mercanti, ecclesiastici, artigiani, soldati, guardie, sbirri, banditi e dame, attrezzati per il viaggio con parasoli e mantelline, bastoni e cavalcature, carri e carrozze. Píndaro si trova così inserito in uno spazio percorso in ogni direzione e con ogni intenzione, una «encrucijada de diversos caminos» (II, p. 212), come ci dice quando incontra le guardie genovesi, che, nell'economia narrativa, assume una valenza simbolica: la geografia descritta, fatta di città con strade, piazze, porte e locande, luoghi di incontro e di avventura, si amplifica in un territorio sterminato, narrativamente parlando, in cui ogni episodio è un nuovo 'incontro-narrazione'. All'autobiografia di Píndaro si aggiungono così i segmenti di altre vite,<sup>13</sup> attivate da personaggi secondari: l'eroe narra i casi che gli si

---

<sup>13</sup> La trama viene spesso interrotta da inserti narrativi che a volte le sono estranei, altre sono invece determinanti e che costituiscono dei tagli verticali nell'orizzontalità seriale delle avventure del protagonista, come afferma Segre in relazione alla struttura del *Quijote*. Nel caso del nostro romanzo, alle vicissitudini del soggetto autobiografico si uniscono quelle di altri personaggi, che, pur non sottraendogli mai il ruolo del protagonista, condividono con lui la scena. L'anziano Quevedo, don Gutierre, Francisco de Silva, Alonso, Anselmo, Figueroa, insieme a vari giovani nobili, viandanti, ecclesiastici, guardie e sbirri e a tutte le dame e fanciulle che rappresentano la 'controparte' amorosa di alcuni di loro, sono soltanto alcuni dei nomi che popolano il romanzo, che Píndaro conosce in prima persona, o di cui riceve il racconto della vita da parte di altri: in alcuni casi sono semplici comparse; in altri, attraverso la relazione personale con Píndaro, si approfondisce e delinea un profilo psicologico decisamente più marcato. Per raccontare la storia della propria vita, per far progredire la trama, è necessario quindi lasciare spazio a quella degli altri, in un crocevia

presentano, o di cui diventa testimone, o che altri gli raccontano, distribuendo il materiale di cui dispone per ottenere diversi effetti di lettura, in cui vari piani narrativi si incrociano, complicando notevolmente l'architettura del romanzo.

Per concludere, possiamo affermare che utilizzando sia il modello «a schidionata», secondo la definizione di Sklovskij,<sup>14</sup> sia l'*entrelacement*,<sup>15</sup> l'autobiografia di Píndaro si apre a universi umani che rispondono alle regole di altrettanti codici narrativi ben identificati e che, in quanto digressioni rispetto al corso principale dell'azione, si vanno a collocare in spazi discosti dal *camino principal*, d'accordo con l'alternanza dei modelli utilizzati: ognuno di essi rappresenta infatti un mondo alternativo che consente di uscire o di evadere da quello scelto come riferimento. In queste circostanze, Píndaro, imitando *don Quijote*, ascolta incuriosito, guarda, interviene in quanto narratario attento, spettatore in una galleria di ritratti che si intreccia con l'autoritratto che egli sta realizzando: la strada percorsa, in cui lo abbiamo visto partire fanciullo e ingenuo

---

di biografie spezzate che vanno in alcuni casi a interagire e a completarsi. Alcuni episodi sembrano prescindere dalla storia della vita del protagonista e solo in un secondo momento si rivelano invece, nella maggior parte dei casi, a lui strettamente vincolati. Distinguiamo a questo proposito i racconti che sono completamente estranei alla linea diegetica primaria e che, rispondendo a uno schema didattico e retorico vicino al *Guzmán*, non sono casuali ma servono come esempio, insegnamento, momento di riflessione, dunque pausa narrativa che sospende e rallenta il susseguirsi delle vicissitudini dell'eroe. Nella maggior parte dei casi, si tratta di brevi aneddoti che, sottintesi all'intenzione esemplare, hanno un senso nell'economia narrativa se esaminati alla luce del proposito didascalico che muove il soggetto. A questi si uniscono i racconti che sembrano provenire e appartenere a un altro livello diegetico, parte di un'altra 'storia', o di un altro 'romanzo', e che per vari motivi si incrociano e collimano con l'autobiografia di Píndaro. In questo secondo caso si tratta sempre di 'incontri-narrazione', dove il primo elemento costituisce l'apparizione di quello che Barthes ha definito «enigma», e il secondo il relativo scioglimento, accompagnato, in alcuni casi, da agnizione finale. La struttura che li contraddistingue permette l'inserimento di svariati elementi accessori, dato che ogni incontro porta Píndaro a volere o dover conoscere il relativo protagonista, che gli racconta così la sua storia, ancora una volta, *dal principio*. Ci ritroviamo evidentemente con quell'*atar y desatar* di cui parlava El Pinciano a proposito del romanzo di Eliodoro, che Cervantes aveva fatto suo nelle sue opere, e che porta l'intreccio ad aggrovigliarsi in una ridda inestricabile, in cui comunque il lettore non si perde proprio grazie al soggetto autobiografico che non lo lascia mai da solo.

<sup>14</sup> V. Sklovskij, *Una teoria della prosa*, De Donato, Bari 1966.

<sup>15</sup> Cfr. C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, pp. 188-89.

per poi diventare un uomo coraggioso ed esperto, si arricchisce di una copiosa materia itinerante, dove il viaggio non è più solo metafora della formazione del *picaro* e luogo privilegiato delle sue dure prove di vita, quanto l'occasione propizia per l'ascolto di nuove storie, nonché per manifestare la curiosità sociologica verso gli abitanti e i loro costumi, per l'annotazione di dati personali, a cui si unisce il racconto di aneddoti introdotti sempre a proposito, con una loro ragione d'essere. Tutto ciò prova la frequentazione dell'autore con i vari generi della narrativa del suo tempo, la capacità di riconoscerne i principali *topoi* e al tempo stesso la volontà di trovare e costruirsi un proprio, personale *camino*, che non si deve necessariamente identificare con quelle modalità di scrittura ma che può diventare un nuovo approccio alla problematica relazione tra vita e scrittura, accentuando così l'ambiguità dell'opera: è quella che Guillén definisce una «tensión entre la afirmación de la persona y la desconfianza del mundo, en que el hombre se siente inseguro».<sup>16</sup>

D'altra parte, se è pur vero che Píndaro da fanciullo aveva scelto di lasciare gli studi a favore della strada, grazie al servizio dal suo primo – e anche unico – padrone, affermerà che «en tres cosas consiste el ser un hombre perfectamente sabio: tratar los que lo son, peregrinar por varias tierras, y la lección continua de buenos libros. Ésta última es la más esencial, y diga cada cual lo que le pareciere, que la teórica es más segura que la práctica, y los libros muestran en poco tiempo lo que con gran trabajo enseña la experiencia en muchos años» (I, p. 69).

La Spagna, patria e terra di vagabondaggio; il Nuovo Mondo, 'terra promessa' di denaro e ricchezze; l'Italia, terra di passaggio che annuncia la conversione e infine le Fiandre: con tutti questi 'mondi possibili' l'orizzonte narrativo si è arricchito e Céspedes mostra di averlo ben capito, realizzando un testo multiforme, un «entramado coherente para colocar en él discursos y narraciones», secondo quanto afferma M. del Pilar Palomo,<sup>17</sup> in cui spazi geografici e sociali sono uno degli ingredienti, una delle strutture sintattiche di un'opera che, come ci ricorda Guillén,<sup>18</sup> unisce l'atteg-

<sup>16</sup> Guillén, *La disposición temporal del Lazarillo*, p. 65.

<sup>17</sup> M. Del Pilar Palomo, *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Planeta Editorial, Barcelona 1976, p. 61.

<sup>18</sup> Cfr. C. Guillén, *La escritura feliz: literatura y epistolaridad*, in *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona 1998, pp. 177-233.

giamento attivo e partecipe dell'autore alle norme letterarie vigenti, utili per elaborare e rielaborare materiali di diversa provenienza in una creatura dinamica, nella quale anche il nostro paese non può che fare la sua parte.





FEDERICA CAPPELLI

L'ARTE DI CONVERSARE E IL TRADUTTORE 'TRADITO':  
L'ESPERIENZA DEL *MARCOS DE OBREGÓN* DI ESPINEL

A poco meno di un anno di distanza dal congresso AISPI dell'ottobre 2010,<sup>1</sup> mi sono ritrovata in un'aula dell'Università di Trento a parlare nuovamente del *Marcos de Obregón*<sup>2</sup> di Vicente Espinel, col rischio molto plausibile di apparire monotona. E ciò anche in virtù del fatto che in entrambe le circostanze ho scelto di esporre alcune riflessioni, raccolte durante la difficile gestazione della sua traduzione italiana, a proposito della natura multiforme del romanzo: allora, relativamente al suo complesso tessuto narratologico, adesso, riguardo al suo stile composito e altalenante. Se un anno fa il 'viaggio della traduzione'<sup>3</sup> era ancora in salita e la meta finale lontana dall'esser conquistata, la novità sostanziale, oggi, è che quel viaggio è finito: la traduzione del *escudero*<sup>4</sup> ha fi-

---

<sup>1</sup> Mi riferisco al XXVI Congresso AISPI dal titolo *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità* che si è tenuto a Trento dal 27 al 30 ottobre del 2010 e durante il quale ho presentato la comunicazione *Oltre la picaresca: frontiera di generi nel Marcos de Obregón di Vicente Espinel*.

<sup>2</sup> L'*editio princeps* esce a Madrid nel 1618: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón...* hecho por el Maestro Vicente Espinel..., con privilegio, por Juan de la Cuesta, en Madrid, año 1618; dovette riscuotere da subito un certo successo, come attesta l'uscita, nello stesso anno, di due edizioni barcellonesi (una «por Gerónimo Margarit», l'altra «por Sebastián de Cornellas»); sempre nel seicento si registrano altre due edizioni: la prima apparsa a Siviglia nel 1641 e la seconda di nuovo a Madrid nel 1657.

<sup>3</sup> L'espressione rievoca volutamente il titolo di un convegno sulla traduzione che si è celebrato a Firenze nel giugno del 2006 sotto la guida sapiente di Maria Grazia Profeti.

<sup>4</sup> V. Espinel, *Vita dello scudiero Marcos de Obregón*, a cura di F. Cappelli, ETS, Pisa 2011. Tale lavoro rientra in un progetto di traduzione in italiano di un corpus di epigoni della narrativa picaresca dal titolo *Oltre il Lazarillo. Variazioni sul romanzo picaresco spagnolo*; il progetto, approvato e finanziato dalla Commissione Europea di Cultura nell'ambito del programma *Culture-*

nalmente visto la luce e l'occasione appare propizia per suggellare il traguardo raggiunto con una manciata di considerazioni su un lavoro insidioso, a tratti frustrante e, oserei dire, persino un po' masochistico che mi ha tenuta occupata per gran parte di quest'anno.

'Insidioso' è sicuramente l'aggettivo che qualifica meglio il lavoro di cui stiamo parlando: nell'approccio al *Marcos de Obregón* si ha infatti, da subito, l'impressione di avere a che fare con un romanzo dalla prosa abbastanza lineare, di poche pretese ma piacevole e che non si esime dallo scadere, talvolta, in certe forme di sciatteria, soprattutto sintattica. Del resto, la *Vida del escudero* altro non è che la trasposizione scritta di un discorso orale che un parlante – lo scudiero Marcos de Obregón, appunto – rivolge al suo ascoltatore – un eremita – in tono amichevole e confidenziale. Da questo dato di fatto, che occorre non perdere mai di vista durante il processo traduttivo, scaturisce la maggior parte delle caratteristiche stilistiche del romanzo, prima fra tutte il tono generale: pacato, sobrio, rilassato, come si confà alla situazione comunicativa che ci viene presentata. Espinel non si lascia mai andare a un eloquio particolarmente affettato o altisonante, piuttosto, nell'atto di narrare lascia che prevalga lo stile fluido e poco prevedibile del parlato, con i suoi registri intermedi, le sue pause, il ricorso frequente alla fraseologia popolare, a detti, a proverbi, a storielle del folklore o ad apologhi di animali. Da qui che, come lettori, si abbia davvero l'impressione di assistere in disparte a una chiacchierata intima fra due vecchi conoscenti, e questo a dispetto del fatto che si tratti, pur sempre, di una conversazione 'a senso unico', poco interattiva, molto diversa dai dialoghi spontanei 'faccia a faccia' che, nella reale sfera del parlato, sono solitamente regolati da un principio di base: la reciproca interruzione fra parlanti.<sup>5</sup> Nel nostro caso, invece, la funzione di interlocutore dell'eremita è ridotta al minimo per lasciare spazio alla libera *confidencia hablada* del protagonista.

---

«*Crossing Borders-Connecting Cultures*», comprende anche *Varia fortuna del soldado Pindaro* di G. de Céspedes y Meneses (trad. di G. Fiordaliso, ETS, Pisa 2011), *La deshordenada codicia de los bienes ajenos* di C. García (trad. di B. Garzelli e A. Martinengo, ETS, Pisa 2011), *Las harpías en Madrid* di A. de Castillo Solórzano (trad. di A. Candeloro, ETS, Pisa 2011) ed *El Siglo Pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* di A. Enríquez Gómez (trad. di A. Candeloro e I. Poggi, ETS, Pisa 2011).

<sup>5</sup> Sull'argomento si veda il volume di E. Testa: *Simulazioni di parlato (Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento)*, Accademia della Crusca, Firenze 1991.

Ne consegue un fraseggio sciolto, spontaneo, potremmo dire naturale che, sulle prime, infonde fiducia nel traduttore, cosciente, sì, di doversi confrontare con l'annoso problema della lontananza temporale,<sup>6</sup> eppure convinto di trovarsi di fronte a un testo tutto sommato accessibile nella sua immediatezza e, perché no, modestia stilistica. Tuttavia il *Marcos de Obregón* non tarda a rivelare la sua natura 'infida', soprattutto laddove Espinel riesce a trovare un giusto equilibrio tra l'espressione scorrevole e diretta tipica dell'oralità e la ricchezza retorica e concettuale propria della sua formazione umanistica e del tempo in cui vive. Da qui le prime insidie e l'affiorare, nel traduttore, di un senso di tradimento da parte del testo: nel fluire liquido e disteso della narrazione non mancano, infatti, i giochi di concetto e di parola, le acutezze e le similitudini caratteristiche della prosa secentesca – da sempre banco di prova dei più illustri traduttori –, solo che Espinel ne fa un impiego moderato, spargendole qua e là a impreziosire il suo narrato, senza mai appesantirlo. Semmai, ad affaticare il flusso naturale dei ricordi del protagonista – e a complicare ulteriormente la vita di chi traduce – sono le parentesi moraleggianti che punteggiano il romanzo: incisi, talvolta di una certa estensione, che, d'altra parte, insistono nel creare l'illusione della lingua parlata. Tutto ciò ha un evidente riflesso anche nella sintassi: più agile e scorrevole nelle ampie pagine narrative, più incespicante e con un andamento a spirale nei passi incidentali di natura moralistica. Ne deriva, nelle prime, un evidente predominio della paratassi con frequenti periodi brevi giustapposti e un ampio utilizzo del dialogo, così da imprimere al racconto il dinamismo e la teatralità che sono tipici del parlato. Nei secondi, invece, più indugianti nell'ipotassi, prevale uno stile accumulativo e un frequente ricorso alla concatenazione di periodi spesso molto lunghi e contorti, quasi a riprodurre la ricerca, nella mente di chi parla, di concetti o di esempi da riportare

---

<sup>6</sup> Sulle difficoltà legate alla traduzione di testi letterari cronologicamente remoti e sui rischi derivanti dal tentativo di compensare lo scarto temporale fra originale e traduzione, rimando, fra gli altri, a L. Rega, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Utet, Torino 2001, cfr. specialmente il cap. 4: *Lontananza spazio-temporale*, pp. 61-89 e F. Buffoni, *Per una teoria soft della traduzione letteraria*, in C. Buffagni, B. Garzelli, S. Zanotti (eds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation, Proceedings of the International Conference*, Università per Stranieri of Siena (28-29 May 2009), Lit Verlag, Berlin 2011, pp. 61-75.

per corroborare ora un punto di vista personale, ora un'assodata verità, ora una teoria in auge.

Viene da pensare che questo *usus scribendi* possa ricalcare la maniera di conversare del pacifico e colto Espinel, uomo di mondo e raffinato artista, il cui buon nome doveva dipendere anche da certe sue doti nel dialogare, come suggerisce Carrasco Urgoiti nell'introduzione alla sua edizione dell'opera.<sup>7</sup> Un concetto che sembra trovare riscontro anche in una lunga digressione moralistica dedicata, per l'appunto, all'arte della conversazione, che il maestro Espinel spalma lungo un intero *descanso* della prima parte del romanzo (il diciannovesimo, per la precisione).<sup>8</sup> Reduce dall'incontro con un estenuante chiacchierone, Marcos si fa, come di consueto, portavoce del pensiero dell'autore per riflettere sulle norme di cortesia indispensabili per intavolare un colloquio piacevole e rispettoso nei confronti di chi si ha di fronte:

Hase de hablar lo necesario, respondiendoy dando lugar a que se responda con silencio justo o ajustado con la conversación; si pudiere ser, con agudeza y donaire; si no, a lo menos con cordura, moderación y aplauso, no pensando que se lo han de hablar todo.<sup>9</sup>

Il concetto esposto in questo breve frammento viene ripreso, fornendo maggiori argomentazioni, nel primo capitolo della seconda parte. Qui, dopo aver rimarcato l'importanza dell'attenzione da parte di chi ascolta:

---

<sup>7</sup> «Este debía ser el modo de hablar del propio Espinel, conversador amenísimo que sabía contar y comentar las cosas con gracejo andaluz, tamizado por su vasta cultura y su refinamiento de artista y hombre de mundo» (Introducción a V. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed., introducción y notas de M<sup>a</sup>. S. Carrasco Urgoiti, Castalia, Madrid 1972, 2 voll., p. 49).

<sup>8</sup> L'opera si suddivide in tre parti, ciascuna delle quali denominata «Relación» («Racconto»); ogni *relación* consta, rispettivamente, di ventiquattro, quattordici e ventisei capitoli («descansos»); il termine *descanso* ('pausa') è spiegato dallo stesso Espinel nell'*incipit* della «Primera relación» dove dichiara che «en los intervalos que la gota me concediere iré prosiguiendo mi discurso...» (cfr. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, *Primera relación*, vol. I, p. 84; da ora in poi per le citazioni del romanzo impiegherò la sigla *M*, seguita dalla *relación* e dal *descanso*, rispettivamente in numeri romani e arabi, a seguire il numero della pagina).

<sup>9</sup> *M*, I, 19, p. 274.

El premio del que dice bien es la atención que se le presta, y aunque no sea muy limado, es gran descortesía no dar aplauso a lo que dice, que al fin procura que parezca bien, y dice lo mejor que puede y sabe [...]<sup>10</sup>

conclude la sua ampia dissertazione con queste parole:

Tornando a la materia del hablar, digo que en las conversaciones hase de dar lugar a que hable el que habla, y él ha de ser tan remirado que no se derrame, ni quiera hablárselo todo, que ha de dar lugar a la respuesta.<sup>11</sup>

Espinel abbozza dunque una vera e propria tesi personale sull'arte di dialogare, anticipando alcune moderne teorie sui principi di «cooperazione» e di «cortesía» che dovrebbero regolare ogni conversazione degna di questo nome;<sup>12</sup> teorie che rimarcano, proprio alla stregua del maestro Espinel, l'importanza dell'ascolto, della giusta alternanza fra parola e silenzio, di un atteggiamento altruista e interessato verso gli argomenti proposti dall'interlocutore, e così via.

Ma l'arte del buon conversare che ci piace immaginare alla base dell'impianto narrativo del romanzo dell'*escudero* trova conferma anche in un'altra peculiarità stilistica che se, da un lato, contribuisce a rendere palpabile il senso del parlato caratteristico del testo, dall'altro, va nuovamente a tradire le aspettative iniziali del traduttore. Mi riferisco al ricorso a un linguaggio permeato di colloquialità, attestato – come si accennava all'inizio – dall'impiego, da parte del narratore e protagonista, di numerosi modi di dire, di aneddoti, di *cuentecillos*, di favole, ma soprattutto di proverbi derivanti dal folklore popolare. Sono questi ultimi, in special modo, a rappresentare un'altra nota dolente di ogni traduttore che si cimenti nella narrativa del *Siglo de Oro*. Un po' tutti gli scrittori dell'epoca, come sappiamo – Cervantes in testa –, contraggono un notevole debito con questa ricchissima tradizione orale, attingendovi materiale familiare a una comunità di lettori piuttosto ampia. E non è un

<sup>10</sup> *M*, II, 1, pp. 21-22.

<sup>11</sup> *M*, II, 1, p. 23.

<sup>12</sup> Cfr. H. P. Grice, *Logic and Conversation*, in P. Cole, J. L. Morgan, *Syntax and Semantics Vol. 3: Speech Acts*, Academic Press, New York 1975; P. Brown, S. C. Levinson, *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge University Press, Cambridge 1987; D. Bravo, E. Briz Gómez (eds.), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Ariel, Barcelona 2004.

caso se i proverbi, in particolare, acquistano una rinnovata dignità in quanto assiomi o espressioni condensate di verità, di antichi saperi o di una filosofia universale<sup>13</sup> che, oltre a fortificare quel senso di naturalezza discorsiva ricercato da Espinel, sembra calzare a pennello al proposito di *deleitar enseñando* che percorre trasversalmente tutto il romanzo. Il loro utilizzo frequente, ma ben centellinato all'interno del testo, fa pensare, ancora una volta, al modo in cui l'abile conversatore Espinel doveva farvi ricorso nei suoi piacevoli ragionamenti: un ricorso di certo molto misurato, che elevava i proverbi al rango di massime o di sentenze morali o di prudenza, perché, come dice Don Quijote a Sancho, solo se citati a proposito i proverbi hanno un senso; in caso contrario, servono solo a rendere il discorso pesante e volgare<sup>14</sup> e non sembra questo il caso del nostro romanzo.

Queste osservazioni per mettere in luce il problema stilistico principale e generale della traduzione del *Marcos de Obregón*: un'adeguata resa di quell'amalgama originale tra la conversevole fluidità del racconto autobiografico, la tortuosa sintassi delle deviazioni moraleggianti e l'acume concettoso dell'impronta secentesca. Conscia di quanto fosse importante non tradire la specificità di un narrato costruito su questa triplice anima stilistica, nella resa italiana ho puntato, in primo luogo, a riprodurre tale ibridismo, muovendomi con maggiore fiducia e sicurezza tra gli scorrevoli episodi di matrice narrativa e con estrema circospezione e scetticismo negli incisi teorici, dove più numerose erano le possibilità di essere colta a tradimento dal ricorso alla fraseologia popolare o a punte ingegnose che non sempre possono trovare un parallelo in italiano, a meno di non negoziarne il significato o di non ricorrere a quella che Eco considera l'estrema *ratio* del traduttore, ovvero la nota a piè di pagina.<sup>15</sup>

Non mi resta quindi che esemplificare la natura insidiosa che ho attribuito alla prosa di Espinel tramite una campionatura minima dei più comuni ostacoli in cui mi sono imbattuta. Cercherò di mo-

<sup>13</sup> Sull'impiego colto dei proverbi nei secoli d'oro spagnoli si veda A. Viñao, *Oralidad y escritura en el Quijote: ¿oposición o interacción?*, «Revista de Educación», núm. extraordinario (2004), p. 37; cfr. anche M. Joly, *Aspectos del refrán en Mateo Alemán y Cervantes*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 20 (1971), pp. 95-106.

<sup>14</sup> *Quijote*, II, 43.

<sup>15</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2004, 4<sup>a</sup> ed.

strare, così, come l'acume retorico e concettuale proprio della scrittura barocca, con la sua concentrazione di acutezze, proverbi e *modismos*, irrompa talvolta in modo subdolo e inatteso complicando quella «impresión de armonía serena, orden y claridad»<sup>16</sup> che predomina nelle pagine narrative di Espinel.

Cominciamo con la *Relación primera*. Prima che il racconto autobiografico all'eremita prenda l'avvio, l'anziano scudiero rievoca la sua recente esperienza al servizio di una famiglia madrilena, i Sagredo. Il ricordo dà luogo a un'autentica novella interpolata<sup>17</sup> in puro stile boccaccesco,<sup>18</sup> con punte di comicità che ricordano il teatro *entremesil* cervantino. Siamo dunque in pieno clima narrativo, predomina una prosa dal ritmo agile e brioso, tuttavia Espinel non manca di connotare pedagogicamente l'episodio; ed ecco che, assieme a inattese riflessioni di ordine morale, per lo più sottoforma di predica alla protagonista (rea di essere arrivata a un passo dal macchiare l'onore del marito), compaiono anche le prime sfide per il traduttore. Quasi al termine dell'episodio, infatti, Marcos commenta lo sventato pericolo con un periodo in cui Espinel mostra una capacità di condensazione degna del più concettoso Gracián, concentrando in pochissime righe un arguto gioco di parole costruito su svariati *modismos* e uno zeugma: una sorta di catena semantica virtuale in cui ogni modo di dire, esplicito o meno che sia, apre la strada al successivo. A chi traduce spetta l'incombenza di ricercare in italiano una soluzione che, non potendo mantenere in toto l'*accumulatio* concettosa, scovi una forma di com-

<sup>16</sup> M<sup>a</sup>. S. Carrasco Urgoiti, *Introducción a M*, p. 49.

<sup>17</sup> È la prima di tre novelle 'indipendenti' che punteggiano il testo di Espinel; le altre due sono: l'episodio della prigionia di Marcos ad Algeri e quello, ambientato in Italia, che ha per protagonista il malinconico cavaliere Aurelio. Per uno studio sul complesso ordito narrativo del *Marcos de Obregón*, dove alle tre novelle interpolate si unisce un continuo oscillare fra generi narrativi diversi, rimando a Cappelli, *Oltre la picaresca: frontiera di generi nel Marcos de Obregón di Vicente Espinel*.

<sup>18</sup> La vicenda di donna Mergelina Sagredo e del barbiere di cui si invaghisce devono molto ad alcune novelle del *Decameron*: V, 10 e VII, 2 e 6 (per uno studio sul debito del romanzo di Espinel verso Boccaccio, rimando al saggio, ormai datato, di A. Parducci, *Echi e risonanze boccaccesche nella Vida de Marcos de Obregón*, in *Mélanges de Linguistique et de Littérature Romanes offerts à Mario Roques*, Didier, Paris 1950-54, II, pp. 207-17 e a quello recentissimo di A. Rallo Gruss, *La ficción como novella: Boccaccio en la Vida del escudero Marcos de Obregón*, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. extraordinario [2010], pp. 67-79).



pensazione alternativa, per esempio nell'introduzione di maggiori sonorità paronomastiche. È comunque indispensabile che non si perda l'effetto originale e dunque che il lettore italiano percepisca che in quel punto del testo, anche nella versione spagnola, doveva esser presente un proverbio o un modo di dire o un insieme di entrambi.

Di seguito riporto il testo:

Sosegola el marido lo mejor que pudo, y pudo muy bien, porque las mujeres honradas cuando tropiezan y no caen en el yerro, caen en la cuenta, que habiendo de ser muy estrecha, es de perdones.<sup>19</sup>

Facendo leva sulla consequenzialità semantica fra inciampare («tropiezan») e cadere («caen»), l'autore gioca con due modi di dire costruiti con il verbo *caer*: *caer en el yerro* e *caer en la cuenta*. Se la prima espressione trova una resa parallela nell'italiano 'cadere in errore', la seconda, meno trasparente, ha valore di 'desengañarse de algún hierro y emendarse'<sup>20</sup> e può essere restituita con la locuzione 'rendersi conto' che, pur perdendo il richiamo al verbo 'cadere', mantiene una relazione traduttiva con lo spagnolo *cuenta* e funge da *trait d'union* con la conclusione della frase. Nell'ultimo segmento, infatti, la presenza dello zeugma che lega sia l'aggettivo *estrecha* che il sintagma *de perdones* al termine implicito *cuenta* ne rende impossibile una trasposizione equivalente. Da qui la scelta di concederci una leggera deviazione rispetto al significato precipuo del passo, in primo luogo, introducendo un gioco paronomastico che ne scandisca il ritmo e, secondariamente, tenendo vagamente conto del significato di *cuenta de perdones* – allusivo della pallina più grande del rosario. Così la resa italiana:

Il marito cercò di tranquillizzarla più che poté e poté farlo molto bene, perché quando le donne rispettabili inciampano, ma non cadono in errore, si rendono conto che, essendo prossima la resa dei conti, devono contare sul perdono.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> *M*, I, 3, p. 113.

<sup>20</sup> S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de M. de Riquer, según la impresión de 1611, con las adiciones de B. R. Noydens publicadas en la de 1674, Alta Fulla, Barcelona 1998 [= Cov.], s.v.: *caer*; modernizzo la grafia secondo i criteri attuali.

<sup>21</sup> Espinel, *Vita dello scudiero Marcos de Obregón*, p. 65.

Il passo si chiude con un'ultima locuzione proverbiale che merita, a sua volta, un breve commento:

y como [la señora Sagredo] vio que a tres va la vencida, y ella lo quedó saliendo mal dellas, no quiso probar la cuarta.<sup>22</sup>

In questo caso il testo pone, in prima istanza, un problema di ordine interpretativo dovuto all'ambiguità dell'antecedente implicito del pronome *dellas* e, secondariamente, di consueta ricerca di una pertinente equivalenza in italiano. Alla prima difficoltà si è soppe-rito facilmente con l'origine del detto – origine che Espinel doveva conoscere –, così spiegata da Gonzalo Correas:<sup>23</sup> «el vencimiento y ser vencedor a las tres [es] tomado de la lucha que va a tres caídas, y de la sortija y justa, que va a tres lanzas o carreras el premio». Il significato della frase si chiarisce facendo coincidere il referente implicito di *dellas* con le *caídas* della spiegazione appena data che, tra l'altro, vanno a instaurare un legame semantico con i giochi verbali sul verbo *caer* visti nella prima parte del passo. Più problematica la scelta di una corrispondenza paremiologica in italiano in grado di scongiurare quella sensazione di divario stilistico che denuncerebbe l'appiattimento della versione italiana rispetto all'originale; ho parlato di difficoltà di scelta, piuttosto che di ricerca, perché quest'ultima avrebbe dato il suo frutto: esiste un detto italiano, «alle tre si fa cavallo», che riecheggia chiaramente il testo di Espinel. Tuttavia si tratta di una scelta poco convincente che, se da un lato garantisce fedeltà, dall'altro sembra pregiudicare la comprensibilità del testo per il lettore moderno: il detto italiano risulta eccessivamente arcaico e obsoleto, col rischio di conferire alla resa quella patina di 'antico' che la moderna teoria traduttologica rifugge tenacemente nel caso di traduzioni di testi cronologicamente lontani.<sup>24</sup> Da qui la concessione di una leggera parafrasi, che, comunque, grazie anche all'impiego del modo di dire italiano «essere la volta buona» non tradisca lo spirito del testo fonte:

<sup>22</sup> *M*, I, 3, p. 113.

<sup>23</sup> G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Castalia, Madrid 2000, s.v.: *vencida*.

<sup>24</sup> Cfr. Rega, *La traduzione letteraria*, e Buffoni, *Per una teoria soft*.

E siccome lei aveva pensato che quella poteva essere la volta buona per vincere e invece ne era uscita vinta, non volle insistere oltre.<sup>25</sup>

D'altra parte, quando si tratta di proverbi, difficilmente si può parlare di effettiva traduzione, ma, piuttosto, di trasposizione; non di riproduzione letterale, bensì di ricerca di un enunciato sentenzioso che esprima in maniera il più possibile esatta l'idea chiave o il tema<sup>26</sup> del detto contenuto nel testo originale. E in tal senso nel *Marcos de Obregón* gli esempi da commentare sarebbero innumerevoli, tanto è il ricorso di Espinel a simili pillole di saggezza che, nel rispondere al proposito chiave di *enseñar deleitando* e *moralizar divirtiendo*, danno luogo a un autentico florilegio sapienziale. Mi limito a citare un altro caso che esemplifica una tecnica alquanto gradita a Espinel come a molti suoi contemporanei, in virtù della quale l'elemento popolare non è accolto nella sua interezza, ma viene sezionato e successivamente innestato nella narrazione; il cosiddetto *refrán diluido*, secondo la definizione di Hugo Bizzarri<sup>27</sup> nel suo studio sul *refranero castellano* del XVI secolo.

Ci troviamo nella *Relación segunda* del romanzo: dopo l'esperienza della prigionia ad Algeri, Marcos, ottenuta la libertà, è condotto dal rinnegato valenzano, suo ex padrone, sulle coste orientali della Spagna; durante il tragitto marittimo, i due conversano pacatamente circa la sorte ingiusta che subiscono molti cristiani e a un certo punto il rinnegato tenta timidamente di prendere le difese dei corsari, con queste parole:

Pues asegúrote que no es el mayor daño el que los corsarios hacen, que al fin van con su riesgo y alguna vez van por lana y no vuelven trasquilados ni por trasquilar.<sup>28</sup>

Malgrado la rivisitazione, è facile riconoscere nel testo di Espinel il noto proverbio *ir por lana y volver trasquilado*, registrato da Correas e così spiegato: «cuando fue a ofender y volvió

<sup>25</sup> Espinel, *Vita dello scudiero Marcos de Obregón*, p. 65.

<sup>26</sup> J. Sevilla Muñoz, M. Sevilla Muñoz, *Técnicas de la «traducción paremiológica» (francés-español)*, «Proverbium», 17 (2000), p. 370.

<sup>27</sup> H. Bizzarri, *El refranero castellano en la Edad Media*, Ediciones del Laberinto, Madrid 2004, p. 149.

<sup>28</sup> *M*, II, 13, pp. 101-102.

ofendido».<sup>29</sup> Più complicato è ritrovare il medesimo effetto in italiano. Una ricerca tematica<sup>30</sup> attraverso l'idea chiave, evocata dal detto spagnolo, delle aspettative tradite o dell'esito opposto rispetto a quello prospettato, mi ha condotto al proverbio italiano «Non fare come fece Benvenuto, il quale andò per radere e fu raduto»;<sup>31</sup> si tratta, però, di una corrispondenza paremiologica che poco si presta a una diluizione e a un rimodellamento simili all'originale, oltre a riproporre l'odioso problema dell'arcaismo formale e della poca familiarità da parte del lettore moderno. Più interessanti le proposte contenute nel prezioso dizionario «de la lengua Toscana y Castellana» del 1638 di Lorenzo Franciosini,<sup>32</sup> dove, alla voce «lana», sotto il citato proverbio spagnolo si legge: «andar per darne e toccarne. Andar per della lana e tornar tosato. Andar per bastonare e esser bastonato». Tralasciando la soluzione letterale offerta dall'antico professore senese, fra le due versioni più parafrasate si è preferito optare per la seconda, perché facile da smembrare e rimodellare nel testo d'arrivo, ma soprattutto perché

<sup>29</sup> Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 401.

<sup>30</sup> Per la traduzione italiana di proverbi spagnoli ho tenuto conto delle teorizzazioni formulate da Julia e Manuel Sevilla Muñoz sulle possibili tecniche di ricerca di corrispondenze paremiologiche nel passaggio da una lingua a un'altra; in un gruppo di tre saggi pubblicati tra il 2004 e il 2005 trattano, in particolare, di tre tecniche: «actancial», «temática» e «sinonímica». La prima consiste nel cominciare la ricerca a partire da uno stesso protagonista in proverbi della lingua di partenza e di arrivo; la seconda è la ricerca di equivalenze attraverso un'idea chiave e la terza, tenendo conto del grado di equivalenza a livello di significato (cfr. J. Sevilla Muñoz, M. Sevilla Muñoz, *La técnica actancial en la traducción de refranes y frases proverbiales*, «El trujamán», Centro Virtual del Instituto Cervantes [http://www.cvc.cervantes.es/trujaman], 8 de noviembre de 2004; *La técnica temática en la traducción de refranes y frases proverbiales*, «El trujamán», Centro Virtual del Instituto Cervantes, [http://www.cvc.cervantes.es/trujaman], 24 de noviembre de 2004; *La técnica sinonímica en la traducción de refranes y frases proverbiales*, «El trujamán», Centro Virtual del Instituto Cervantes, [http://www.cvc.cervantes.es/trujaman], 3 de marzo de 2005).

<sup>31</sup> Il detto italiano è attestato nell'opera di Giulio Cesare Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (1606) (cfr. M<sup>a</sup>. A. Sardelli, *Las paremias en «Le sottilissime astuzie di Bertoldo» (1606) de Giulio Cesare Croce y su correspondencia italiana*, «Paremia», 16 [2007], pp. 117-28).

<sup>32</sup> *Vocabulario / Español e Italiano, / en esta tercera impresión corregido y añadido / por su verdadero auctor / Lorenzo Franciosin Florentin, / professor en Sena de la Lengua Toscana / y Castellana, / Segunda Parte, / en Roma, / en la Empronta de la Rev. Cámara Apostólica, 1638, s.v.: lana* (normalizzo grafia, punteggiatura e uso di maiuscole secondo criteri attuali).

dotata di un'efficacia visiva e di un colorito espressivo che ci pare aderire di più al testo di Espinel senza tradirne l'intenzione di fondo:

posso assicurarti che quello dei corsari non è il male maggiore: loro, in fin dei conti, corrono i propri rischi e, talvolta, vanno per bastonare e non fanno ritorno né bastonati né da bastonare.<sup>33</sup>

L'ultimo campione di quella imprevedibile complicazione concettosa che rende la conversevole prosa di Espinel perfettamente partecipe della sperimentazione linguistico-retorica seicentesca lo tratto dal quindicesimo *descanso* della terza parte. Marcos sta viaggiando verso la nativa Andalusia in compagnia di un magistrato sivigliano; il cammino, animato come d'abitudine da una vivace conversazione tra i due personaggi – questa volta incentrata sulla teoria, allora in voga, della memoria artificiale<sup>34</sup> –, è ravvivato anche da una serie di incontri casuali quanto bizzarri. Il primo con un sarto, il secondo con un chierico di campagna, il terzo, che ci interessa, con un ragazzetto dalla loquela facile e arguta. A lui il magistrato rivolge una serie di domande sulla sua origine e destinazione, dando luogo a un dialogo spassoso, ai limiti del *misunderstanding* da teatro dell'assurdo. Il ritmo incalzante di questo scambio a 'botta e risposta', unito alla profusione di bisticci (direi quasi *perogrulladas*) costruiti su acuti doppi sensi, non possono evitarmi di ricordare nuovamente Gracián e i numerosi scambi dialogici, possibilmente ancor più serrati, fra il saggio Critilo o l'imprudente Andrenio e ciascuna delle guide che incontrano sulla propria strada, come succede a Marcos con il ragazzetto in questione. Ma leggiamo il testo:

Topamos un muchacho medio rapado, que por andar no tanto como las cabalgaduras, en alcanzándole preguntóle el oidor:

– ¿Adónde vas, mozo?

Él respondió:

<sup>33</sup> Espinel, *Vita dello scudiero Marcos de Obregón*, p. 256.

<sup>34</sup> Come spiega Gili Gaya (*Vida de Marcos de Obregón*, ed. y notas de S. Gili Gaya, Espasa Calpe, Madrid 1922-1925, 2 voll. (II<sup>a</sup> ed. 1951, III<sup>a</sup> ed. 1960), II, p. 227, n. 13), la *mnemotecnía* degli antichi aveva come base la localizzazione spaziale delle idee che si volevano fissare nella memoria. Nel 1492 Conrado de Celtes sostituisce i luoghi con le lettere dell'alfabeto. Nel 1500 la memoria artificiale torna molto di moda in tutta Europa e specialmente in Italia, dove vengono pubblicati numerosi trattati.

- A la vejez.  
 Oidor:  
 – No digo sino ¿qué camino llevas?  
 Muchacho:  
 – El camino me lleva a mí, que yo no llevo a él.  
 Oidor:  
 – ¿De qué tierra eres?  
 Muchacho:  
 – De Santa María de todo el mundo.  
 Oidor:  
 – No te digo sino ¿en qué tierra naciste?  
 Muchacho:  
 – Yo no nací en ninguna tierra, sino en un pajar.  
 Oidor:  
 – Bien juegas con el vocablo.  
 Muchacho:  
 – Pues siempre pierdo, por bien que juego.  
 Oidor:  
 – Este muchacho no debe de ser parido como los otros.  
 Muchacho:  
 – No, porque nunca me he empreñado.  
 Oidor:  
 – Quiero decir que, pues no dices dónde naciste, no debiste de salir de madre.  
 Muchacho:  
 – ¿Pues soy yo río para salir de madre? [...].<sup>35</sup>

Nella resa italiana si è cercato innanzitutto di non perdere la vivacità del ritmo originale: quella scansione pressante fra domande e risposte che nel testo fonte era prodotta da una sintassi frazionata e concisa, questa volta, sì, molto vicina alle cadenze del parlato reale. Tale fedeltà ritmica va a compensare certe perdite che in un passo così denso di arguzie e di equivoci verbali possono dirsi quasi 'fisiologiche' nel transito da una lingua a un'altra. In tal senso, le difficoltà maggiori si concentrano nella parte finale del frammento citato, per la presenza del gioco dilogico sul modo di dire spagnolo *salir de madre* con i suoi diversi significati di 'essere partorito', 'essere straordinario o fuori dal comune', 'straripare',<sup>36</sup> tutti impliciti nel testo fonte ma impossibili da mantenere nella traduzione. Non disponendo in italiano di un'espressione equivalente si è preferito, dunque, cercare una soluzione di compromesso che, seppure in misura minore, conservasse quel gusto per l'equivoco

<sup>35</sup> *M*, III, 15, pp. 215-16.

<sup>36</sup> Cfr. Franciosini, *Vocabulario/ Español e Italiano*, s.v.: *salir*.

che connota il testo originale; da qui la scelta di creare un nuovo gioco semantico sul valore dilogico del termine italiano 'madre' nella sua duplice accezione di 'genitrice' e di 'madre dell'aceto'. Dato l'evidente impoverimento semantico che caratterizza la scelta italiana, in questo caso, come in molti altri analoghi, si è reso necessario il ricorso a un'annotazione volta a chiarire l'entità della perdita. Ne è risultata la versione che segue:

Incontrammo un giovanotto mezzo rapato che raggiungemmo facilmente perché andava più piano delle nostre cavalcature; allora il magistrato gli chiese:

– Dove andate, ragazzo?

Lui rispose:

– Verso la vecchiaia.

Magistrato:

– Voglio dire: che strada fate?

Ragazzo:

– È la strada che fa me, non io lei.

Magistrato:

– Di dove siete?

Ragazzo:

– Di Santa Maria da tutto il mondo.

Magistrato:

– Voglio dire: in che terra siete nato?

Ragazzo:

– Io non sono nato in nessuna terra: sono nato in un pagliaio.

Magistrato:

– Ci sapete fare con i giochi di parole!

Ragazzo:

– Sì, ma anche se gioco, perdo sempre.

Magistrato:

– Questo ragazzo non deve essere stato partorito come tutti gli altri.

Ragazzo:

– No, perché non sono mai rimasto incinto.

Magistrato:

– Voglio dire che, poiché non ci dite da dove siete venuto probabilmente non siete venuto fuori da una madre.

Ragazzo:

– Ebbene, non sono mica aceto io che vengo da una madre!<sup>37</sup>

\*

Concludendo, si può solo tornare a ribadire che la traduzione di un testo lontano nel tempo è sempre fonte di insidie e di incertezze

---

<sup>37</sup> Espinel, *Vita dello scudiero Marcos de Obregón*, p. 334.

che complicano non poco il già arduo compito del traduttore, scisso fra il rispetto nei confronti dell'originale e gli obblighi verso il lettore odierno, ormai sprovvisto di quel codice interpretativo che facilitava il 'gozo' dell'antico pubblico. Se il testo in questione, poi, è figlio di quella creatività e sperimentazione linguistica avvezza al doppio senso, ai giochi di concetto, al ricorso costante alla citazione erudita come ai detti popolari, che animano la prosa spagnola del *siglo de oro*, è facile intuire il senso di tradimento e di frustrazione che il traduttore si trova spesso a sopportare da parte del testo. Nel caso del *Marcos de Obregón* la questione è resa ancor più interessante dalla natura proteiforme del romanzo: una *charla* intima fra vecchi conoscenti, caratterizzata dal fraseggio fluido e spontaneo tipico del parlato che, dietro un'iniziale apparente accessibilità, cela in sé tutte le insidie e le difficoltà tipiche della scrittura barocca. Al traduttore, spesso ingannato da questa doppia indole del testo e condotto suo malgrado in vicoli ciechi, non resta che trovare una via d'uscita nel ricorso all'arte del compromesso o del giusto mezzo – in consonanza fra l'altro con la filosofia di vita espressa dal protagonista del romanzo –, col risultato di un testo di arrivo che, senza mai perdere di vista l'originale, consenta al pubblico moderno di coglierne il senso, il ritmo e, di conseguenza, il gusto per tutto il tempo in cui questa versione italiana rimarrà attuale. È cosa nota, infatti, che se la lingua d'autore non ha 'scadenza', qualsiasi traduzione, anche la più fedele alla natura dell'originale, non sfugge all'ineluttabile trascorrere del tempo; ma per allora c'è da sperare che altri volontari si siano offerti di sfidare, a loro volta, le insidie di questo romanzo.





ANTONIO CANDELORO

ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ E *EL SIGLO PITAGÓRICO Y VIDA DE  
DON GREGORIO GUADAÑA*: ESPERIENZE TRADUTTIVE  
DI UN AUTORE 'MINORE' DEL SEICENTO SPAGNOLO

1. Antonio Enríquez Gómez non è autore di primaria importanza; il suo nome, nei manuali di storia della letteratura spagnola, compare solo *en passant* e, di solito, perché riconducibile al genere picaresco per la sua *Vida de don Gregorio Guadaña*. Per questo pseudo-romanzo di genere picaresco – inserito all'interno de *El siglo pitagórico* (Rouen, 1644) come capitolo a sé – l'autore adotta quasi integralmente la prosa, rispetto al resto dei capitoli (quattordici, in totale) scritti quasi integralmente in versi (tranne l'XI, il XII e il XIII, in cui si alternano brani in prosa ad altri in verso).

Eppure, Enríquez Gómez può essere fonte di interessanti scoperte o di spunti di riflessione se lo si rapporta al contesto culturale e storico in cui visse e pubblicò le sue opere (dai trattati di stampo politico-filosofico come le *Academias morales*, del 1642, ai dialoghi moraleggianti e di argomento prettamente religioso come la *Política angélica* e la *Torre de Babilonia*, apparsi entrambi a Rouen nel 1647). Sono testi in cui l'autore – un *converso* nato intorno al 1600 a Cuenca e poi vissuto a Madrid, prima di un trasferimento forzato in Francia, in seguito alle accuse di eresia mossegli dalla Santa Inquisizione – riversa tutte le sue ossessioni più pressanti, come quella inerente la condizione di *cristiano nuevo* costretto a vivere in uno stato di perenne soggezione o di potenziale condanna da parte dei *cristianos viejos*. Ciò è evidente e nella *Política angélica* e in un'opera scoperta quasi per caso nel 1978 ad Amsterdam e poi pubblicata (in edizione critica) nel 1992 da Constance Hubbard Rose e da Maxim Kerkhof, *La inquisición de*

*Lucifer y visita de todos los diablos*.<sup>1</sup> Sono entrambe opere programmatiche, dalla finalità moraleggiante e didascalica, in cui l'autore stigmatizza le ingiustizie e gli abusi perpetrati dalla Santa Inquisizione utilizzando le sue stesse armi, ovvero, citando e basando i propri ragionamenti sulle Sacre Scritture e su quelle stesse *auctoritates* cristiane in nome delle quali l'Inquisitore punisce e condanna il reo.

Stessa finalità e una simile programmaticità le ritroviamo all'interno de *El siglo pitagórico*, opera eterogenea non solo per la forma (l'alternanza di versi e prosa che risponde a quell'ideale della *variatio* tipico di tanta letteratura aurea), ma anche in relazione ai temi trattati e alla finalità degli obiettivi.

È facile constatare come, oltre al motivo religioso, è la critica di stampo satirico contro alcuni rappresentanti tipici della Spagna dell'epoca a interessare e a impegnare l'autore in quella che, a lettura terminata dell'opera, possiamo definire una sorta di 'carrellata caricaturesca e satirica' di personaggi tipici divenuti ormai riconoscibilissimi da parte del lettore (si va dall'*arbitrista*, sempre pronto a dare i suoi cattivi consigli al potente di turno, al *malsín*, ovvero, al delatore, sempre attento a spiare gesti e parole del prossimo per denunciare all'autorità il proprio nemico come nemico della fede e quindi eretico; dal dottore, divenuto all'epoca sinonimo di sicario o di fedele alleato dell'Oscura Signora, alla dama, bella, avvenente e avida di denaro, sempre pronta a spillar quattrini e doni al nobile amante di turno).

L'intero diorama ci viene, in realtà, presentato come frutto del sogno dell'autore, la cui anima, in base alle 'teorie' di Pitagora sulla metempsicosi, si vede coinvolta, suo malgrado, in una vorticoso serie di trasmigrazioni da un corpo all'altro, fino ad arrivare a quello del Virtuoso, simbolo della giustizia morale e dell'onore vero (contrapposto a quello 'falso' regalato dal sangue blu o dal possesso di ricchezza economica), oltre che simbolo dell'approdo finale e felice del periglioso viaggio sovranaturale.

È evidente, quindi, che Antonio Enríquez Gómez si sia ispirato in parte sia all'*Asino d'oro* apuleiano (e tra i vari critici c'è chi sostiene che è possibile interpretare l'intero testo come *novela picaresca* perché la trama globale rispetta lo stesso schema del *mozo*

---

<sup>1</sup> A. Enríquez Gómez, *La inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, critical edition, study and notes by Constance Hubbard Rose and Maxim P.A.M. Kerkhof, Rodopi, Amsterdam-Atlante 1992.

*de muchos amos* riscontrabile nel *Lazarillo de Tormes* – in tal caso essendo i ‘corpi’ dei vari personaggi topici gli *amos* dell’anima dell’autore –) sia, soprattutto, a quella tradizione letteraria seicentesca che affronta, illustra e *literaturiza* l’analisi dei mali della società del tempo a partire da un punto di vista ‘straniante’, come possono esserlo la visione ‘dall’alto’ o quella ‘dall’al di là’: basti pensare, nel primo caso, al *Diablo cojuelo* di Luis Vélez de Guevara (apparso soltanto tre anni prima de *El siglo pitagórico*) e, nel secondo caso, ai *Sueños* di Quevedo (pubblicati tra il 1606 e il 1612).

Prima di analizzare alcuni aspetti dello stile e della poetica dell’autore, attraverso le esperienze traduttive personali mi sembra opportuno citare proprio la curatrice dell’edizione critica de *La inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos* (anche quest’opera, come *El siglo pitagórico*, sfrutta lo spunto narrativo del sogno per criticare i mali e i vizi radicati nella società del tempo: esattamente come nei *Sueños* quevediani, la visita o il viaggio temporaneo nel mondo dell’al di là diventa occasione privilegiata per mettere in evidenza i problemi e i nodi irrisolti del mondo dell’al di qua), ovvero, la già citata Constance Hubbard Rose, la quale, in una delle sue primissime note al testo, afferma in tono netto, deciso e senza lasciare adito a dubbi che: «Antonio Enríquez Gómez admired, detested and competed with Quevedo». <sup>2</sup> Sottolineerei la disposizione dei tre verbi adottati: «ammirava / detestava / competevo» con lo stile e l’opera di Quevedo.

2. Ebbene, chiunque si accingesse a tradurre *El siglo pitagórico* noterebbe subito questo forte influsso quevedesco. Tralascio l’analisi della traduzione italiana delle parti in verso a cura di Ida Poggi, per concentrarmi sulla *Trasmigrazione V*, ovvero sul capitolo che coincide con lo pseudo-romanzo picaresco contenente la *Vida de don Gregorio Guadaña*, da me reso con ‘Falce’ (Enríquez Gómez fa ampio uso dei cosiddetti *nombres hablantes*).

Basta analizzare il prologo di questa ennesima *Vita* di picaro per notare i debiti che l’autore contrae con Quevedo:

Entreténganse los curiosos leyendo, no la vida del *Buscón* (pues *está por nacer quien pueda imitar al insigne don Francisco de Quevedo*), sino la de don Gregorio Guadaña, hijo de Sevilla y transplantado en corte, que son las dos

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 26.

mejores universidades del orbe, donde se gradúan los hijos de vecino de la ciencia que adquirió el primer hombre, ésta es: saber del bien y del mal; si bien la de don Gregorio no frisó con la que tuvo la *Pícara Justina*, por ser tan hombre, ni se desvió de las obras de *Guzmán de Alfarache*, dando al mundo, en una mediocridad de estado, un verdadero ejemplo de los sucesos deste siglo.<sup>3</sup>

Così ho reso in italiano l'incipit della *Vita*:

Si divertano pure i curiosi a leggere, non la vita del *Buscón* (perché deve ancora nascere chi possa imitare l'insigne don Francisco de Quevedo), ma quella di don Gregorio Falce, figlio di Siviglia e trapiantato a corte, due delle migliori università del mondo, nelle quali si laureano i figli della scienza che acquisì il primo uomo (cioè saper riconoscere il bene dal male), anche se quella di don Gregorio non fu la stessa della *Pícara Justina*, essendo lui così uomo, né si allontanò dalle imprese di Guzmán de Alfarache, offrendo al mondo fra l'una e l'altro un vero esempio dei fatti di questo secolo.<sup>4</sup>

Se, in un primo momento, l'autore entra ironicamente in competizione con il modello imitato, citando espressamente nome e titolo di una delle opere più note e sottolineando che quella di Don Gregorio Falce non sarà mai pari alla vita di Don Pablos, anche perché «deve ancora nascere chi possa imitare l'insigne don Francisco de Quevedo», in un secondo momento ricollega la vita del suo picaro sia a quella della *Pícara Justina* sia a quella dell'altro esempio canonico e primigenio di *novela picaresca*, ossia il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán.

Nel brano appena citato, dunque, Enríquez Gómez, più che in qualità di autore, si presenta al lettore nelle vesti dell'editore che offre al pubblico curioso la *Vita* di questo ennesimo picaro; *Vita* che l'editore stesso, con finta o celata umiltà, imparenta immediatamente ai tre testi appena citati.

Certo, sappiamo che non basta la citazione di queste opere per ricondurre *ipso facto* la *Vita di don Gregorio Falce* alla stessa genealogia di questi tre canonici esempi di romanzo picaresco. Ma il brano è interessante perché svela quella che Umberto Eco chiamerebbe la *intentio auctoris*, oltre a lasciare intravedere qual è il let-

<sup>3</sup> Cfr. A. Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. de T. de Santos, Cátedra, Madrid 1991, pp. 132-33 (i corsivi – quando non diversamente indicato – sono miei).

<sup>4</sup> Cfr. A. Enríquez Gómez, *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*, introduzione e note a cura di A. Candeloro, trad. it. di A. Candeloro e I. Poggi, ETS, Pisa 2011, p. 77.

tore modello che l'autore auspica per la propria opera – lettore che dovrebbe aver già letto e apprezzato questi esempi di *picaresca* appartenenti al recente passato letterario nazionale.

Se, invece, ci soffermiamo sullo stile, è facile intuire sin da queste primissime battute come Enríquez Gómez adotti un linguaggio fortemente connotato e impregnato dell'ipotesto biblico. Profondo conoscitore delle Sacre Scritture – come testimoniano le opere succitate – l'autore impone da subito l'intento didascalico della *Vita*: Siviglia e Madrid (il centro deputato della Corte) sono viste come Università del mondo;<sup>5</sup> ciò che vi si impara, però, non sono tanto nozioni o concetti astratti, quanto «saper riconoscere il bene dal male». Come Adamo, 'il primo uomo', così noi lettori, nell'ottica del *converso*, dobbiamo apprendere la dura lezione della caduta e della rinascita spirituali: rifuggendo il Male e ricercando il Bene. È già da questo prologo che il traduttore è messo sull'avviso: *El siglo pitagórico* non è affatto una *novela picaresca* e tanto meno lo è il capitolo V, che si presenta (o meglio, che ci viene presentato esplicitamente) come 'romanzo picaresco' (da affiliare a un ben preciso albero genealogico), quanto piuttosto un testo proteiforme, contraddistinto da una serie di attacchi satirici a volte feroci, altre più ironici, contro i mali e i vizi della società spagnola del tempo. L'autore è mosso da uno spirito 'riformista' pungente e polemico contro coloro che perpetuano il male contro il bene o che antepongono il profitto personale all'interesse comune o che manipolano le leggi a proprio vantaggio esclusivo, dimenticando che Dio c'è, esiste, e che alla giustizia divina nessuno può sfuggire.

È in questo senso che la *Vita di don Gregorio Falce* si configura come *exemplum* (da imitare), almeno nella *intentio auctoris*, o, come afferma l'autore stesso, come un «vero esempio dei fatti di questo secolo». A proposito del termine *siglo*, ho adottato la scelta di tradurlo con il termine 'secolo', ben conscio, però, che per traslato vale anche 'mondo' o 'tutto ciò che è mondano'. La *Vita picaresca* di Gregorio Falce, quindi, è sia un «esempio dei fatti di questo secolo» (cronologicamente circoscritto e circoscrivibile) sia un «esempio dei fatti di questo mondo» (inteso come 'mondo terreno' – si nota, dunque, ancora una volta la 'doppia visione' che sta alla base dei *Sueños* di Quevedo o del *Diablo cojuelo* di Vélez

---

<sup>5</sup> Rientra nel genere picaresco anche la presentazione dei due centri urbani come sedi di *hermandades* o di gruppi malavitosi che operano nella marginalità.

de Guevara: gli autori, dietro le maschere dei loro protagonisti e dietro il velo della finzione, illustrano, condannano e mostrano con dovizia di particolari i mali terreni, mondani, a partire da una visione ultra-mondana e ultra-terrena: la visione dall'alto è quella che predilige l'autore del *Diablo cojuelo*, quella dall'interno dei sogni e del mondo onirico la formula prediletta da Quevedo e da Enríquez Gómez).

3. Possiamo ora ad illustrare alcuni esempi eloquenti di *conceptismo* di stampo quevediano all'interno dell'opera del nostro autore. Li si ritrova sin dal capitolo I, quello che, come da prassi, il picaro dedica alla narrazione delle sue umili origini e alla descrizione dei suoi antenati (tutti indelebilmente segnati dalla macchia del disonore o dell'emarginazione sociale). Sin dall'inizio, l'autore fa parlare don Gregorio con un linguaggio impregnato di ironia amara e costruito sia sulle figure retoriche del paradosso e dell'antitesi sia su molteplici e variegati giochi di parole.<sup>6</sup>

Yo, señores míos, nací en Triana, un tiro de vista de Sevilla (por no tropezar en piedra).<sup>7</sup>

Questo incipit riecheggia, evidentemente, quello del *Buscón* («Yo, señor, soy de Segovia», dice don Pablos) ed entra subito in competizione con il modello che funge da ipotesto: il gioco di parole che si stabilisce tra *tiro de vista* e *tiro de piedra* ci ha spinti, in

---

<sup>6</sup> Nechama Kramer-Hellinx, nel suo *Antonio Enríquez Gómez. Literatura y sociedad en El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, Peter Lang, New York 1992, p. 258 – sottolineando come l'autore dimentichi il consiglio di Baltasar Gracián di non abusare dei 'paradossi' perché «las paradojas han de ser como la sal, raras y plausibles» – mette in evidenza come l'intero capitolo II dedicato alla descrizione minuziosa e grottesca della nascita di don Gregorio sia sviluppato attraverso costanti paradossi e antitesi: il paradosso principale, però, consiste nell'adozione della prima persona singolare: il protagonista racconta di sé quando è ancora solo un feto all'interno dell'utero materno ed 'assume' inverosimilmente alle liti dei due genitori perché il marito non riesce a mettere incinta la moglie (espediente narrativo che poi Laurence Sterne porterà alle estreme conseguenze nel suo *Tristram Shandy*, i cui primi volumi sono narrati dal protagonista quando è ancora solo uno spermatozoo fecondato dall'ovulo materno o *homunculus*).

<sup>7</sup> Cfr. Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, p. 134.

italiano, a ricorrere all'uso del sintagma (noto) 'tiro di schioppo' e a quello (inedito) di 'tiro di pietre':

Io, signori miei, nacqui a Triana, a un tiro di schioppo (per non dire di pietre) da Siviglia.<sup>8</sup>

Il brano continua:

Mi padre fue doctor de medicina y mi *madre*, *comadre*.

È in casi simili che il traduttore si vede costretto a perdere parte degli effetti umoristici creati dal sistema fonetico della lingua di partenza: in uno di quei tipici giochi di parole che Anthony Close studia all'interno del *Don Quijote* e che definisce come «juego entre voces que comparten la misma raíz etimológica o con la prefijación» (come «aguar el contento del agua» in DQ I, 20, o «porque yo tuviese más guardas para guardarme» in DQ, I, 28, o, infine, come nell'espressione «de tal manera canta, que encanta» in DQ I, 42),<sup>9</sup> Enríquez Gómez può giocare con la 'rima interna' e la stessa radice etimologica dei termini *madre* e *comadre*, quando invece il traduttore italiano deve far ricorso al termine tecnico 'levatrice' e perdere così l'assonanza fonetica ironica dell'originale (assonanza che non si riscontra nemmeno nei sinonimi 'bambinaia', 'balia', 'nutrice'):

Mio padre fu dottore in medicina e mia madre, levatrice.<sup>10</sup>

'Comare' è più vicino foneticamente a 'madre', ma non così specifico come in spagnolo è *comadre*.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Cfr. Enríquez Gómez, *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*, p. 79.

<sup>9</sup> Cfr. A. Close, *El narrador humorístico de Don Quijote*, in A. Villar Legumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 2003, pp. 73-85.

<sup>10</sup> Cfr. Enríquez Gómez, *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*, p. 79.

<sup>11</sup> Davide Conrieri mi suggerisce un'altra possibile soluzione: 'genitrice / levatrice'. In tal caso l'assonanza è mantenuta, ma bisogna eliminare dal testo il riferimento al termine molto più comune e d'uso familiare 'madre'. Carla Perugini mi offre quest'altra soluzione: 'mamma / mammanna'. Il secondo termine indica sia la levatrice che la donna che effettua aborti clandestini.



Se continuiamo a leggere la descrizione dei due genitori, appare chiaro come effettivamente don Gregorio assume i tratti di figlio ‘ermafrodita’: il contrasto e l’ossimoro sembrano davvero costituire l’essenza del personaggio, come evidente dalla contrapposizione costante tra i due genitori:

ella servía de sacar gente *al* mundo y él de sacallos *del* mundo, uno les daba *cuna* y otro *sepultura*.

In questo caso, l’ossimorica attività svolta dai due ruota attorno alla duplice accezione che l’autore attribuisce al verbo: *sacar* che varia a seconda della preposizione che lo segue: AL (portare al mondo, dare alla luce) e DEL (togliere dal, cancellare dal mondo). Anche in questo caso, di apparente e facile soluzione, il traduttore italiano deve adottare formule vicine all’originale per non scadere in quello che Antoine Breman, in un suggestivo saggio sulla traduzione, classifica tra i ‘difetti cronici’ delle cattive traduzioni, e cioè, quello di ‘chiarificazione’ (ovvero, quando si parafrasa o si ricorre a parafrasi e spiegazioni a scapito della ritmica del testo originale).<sup>12</sup> Invece che ‘razionalizzare’ il testo, usando la contrapposizione ‘far nascere / far morire’, si è preferito ricorrere alle locuzioni verbali ‘far venire alla luce / togliere dalla faccia della terra’:

lei era brava a far venire le persone alla luce e lui a toglierle dalla faccia della terra; l’una preparava loro la culla, l’altro la tomba.<sup>13</sup>

La contrapposizione semantica tra le due locuzioni si ricollega in modo diretto e ritmico sia alla dicotomia ‘culla / sepoltura’<sup>14</sup> sia a quella (anche cromatica o simbolica) tra i nomi propri dei due personaggi: ‘Falce / Luce’ (il dottor Falce / la levatrice della Luce).<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Cfr. A. Breman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 46: «anche il passaggio dalla polisemia alla monosemia è un modo di chiarificazione»: questa osservazione vale per tutte quelle opere della letteratura aurea che si basano sul gioco di parole concettista.

<sup>13</sup> Cfr. Enríquez Gómez, *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*, p. 79.

<sup>14</sup> Che è anche il titolo – come noto – di un altro testo moraleggiante di Quevedo: *La cuna y la sepultura*.

<sup>15</sup> Ovviamente anche ‘Falce’ è *nombre hablante*: all’epoca i medici erano visti come veri e propri emissari della Morte, metonimicamente rappresentata qui

I giochi di parole volti a rimarcare la contrapposizione tra i nomi propri e i mestieri dei due personaggi continuano e, per così dire, si amplificano, nei brani successivi:

Él curaba lo mejor del lugar y ella tentaba lo mejor de la ciudad; quiero decir que él curaba *al vuelo* y ella *al tiento*.

Anche in questo caso il traduttore deve (non può non) tener conto della polisemia dei termini adottati e del ritmo della frase (entrambi finalizzati a creare un effetto comico o umoristico):<sup>16</sup> se il dottore cura, la levatrice *tienta*, ovvero ‘tasta’, ‘palpa’. Si noti che il complemento oggetto è pressoché identico, l’uno si preoccupa de *lo mejor* del paese; l’altra de *lo mejor* della città; ecco la mia versione italiana:

Lui curava il fior fiore della città e lei tastava quelle più in vista del paese; voglio dire che lui curava al volo e lei alla cieca.<sup>17</sup>

Altro gioco di parole è quello che nasce dagli avverbi di modo: se il primo cura *al vuelo*, la seconda cura *al tiento*: lui curava ‘al volo’ (*ergo*: sbadatamente, senza preoccuparsi dei pazienti) e l’altra ‘al tatto’, che però vuol dire anche ‘alla cieca’ (con perdita della radice etimologica del verbo dell’originale *tentar* e *tiento* – ‘tastare’ e ‘tatto’); la contrapposizione ‘tatto / vista’ si ripete poco dopo, quando don Gregorio ci spiega che i due genitori non mangiavano mai insieme perché:

mi padre tenía asco de *las manos* de mi madre, y ella de *sus ojos*, por habellos paseados por las *cámaras* o *aposentos* de los enfermos.

---

da uno dei suoi attributi canonici, la falce (cui, in genere, si accompagna anche il saio scuro). Norbert von Prellwitz, curatore dell’elaborazione grafica che funge da copertina alla traduzione italiana dell’opera, ha mantenuto questo elemento: al centro dell’immagine si scorge la sagoma di un uomo con una grossa falce in mano.

<sup>16</sup> Va notato, comunque, che il ritmo delle frasi parallelistiche è anche effetto della struttura retorica del discorso e rientra in quella figura che Quintiliano definisce *similiter cadens* o *similiter desinens*: cfr. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid 1984, pp. 170-75 (in cui si definiscono i fenomeni contigui dell’*homeoteleuton*, dell’*homeoptoton* e della *paromeosis*).

<sup>17</sup> Cfr. Enríquez Gómez, *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*, p. 79.

Il padre provava ribrezzo verso le mani della moglie (che tocca alla cieca le partorienti) e questa aveva ripugnanza degli occhi del marito (che fa le sue diagnosi a partire dalle stanze e dagli escrementi degli ammalati).

È l'ennesimo esempio di come, in italiano, si deve, in parte, sacrificare il gioco di parole concettista: *cámaras*, soprattutto quando viene utilizzato al plurale e come spiega il *Diccionario de Autoridades*, non erano solo le stanze in cui riposavano gli ammalati, ma indicava la 'diarrea';<sup>18</sup> si è preferito non indicare espressamente l'elemento scatologico e indicare, invece, i luoghi prediletti in cui il dottore era solito svolgere le proprie diagnosi («le camere e i cessi degli ammalati»):

a mio padre facevano schifo le mani di mia madre e a lei gli occhi di lui, perché li aveva rivolti alle camere e ai cessi degli ammalati.<sup>19</sup>

Se riflettiamo su simili giochi di parole, ci accorgiamo di come il traduttore è obbligato a ricorrere a costanti compromessi tra 'fedeltà' alla lettera e 'infedeltà' al significato del testo di partenza. Si potrebbero fare innumerevoli esempi: mi permetto, per una volta, di trarne un paio dai capitoli in versi tradotti da Ida Poggi. Nella *Trasmigrazione X*, dedicata al ladro, troviamo i seguenti versi:

[...] por descolgar colgaduras  
me colgaron del gaznate.

Allontanandosi da una traduzione letterale che non avrebbe mai consentito lo stesso gioco di parole con i termini *colgadura* (ossia 'tendaggi', 'cortine'), *colgar* (ossia, 'appendere', 'impiccare') e *gaznate* (ossia 'gola', 'collo', 'gargarozzo'), Ida Poggi così rende in italiano i versi citati:

[...] per scollare incollature  
mi appesero per il collo.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Cfr. s.v. *Diccionario de Autoridades*: «flujo del vientre que ocasiona obrar repetidas veces en breve tiempo y por eso se usa en plural».

<sup>19</sup> Cfr. Enríquez Gómez, *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*, p. 79.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 227.

Una soluzione elegante simile la si riscontra anche nella *Trasmigración VI*, dedicata all'ipocrita; l'anima dell'autore protesta e critica il comportamento del corpo in cui è penetrata, condannando soprattutto la falsa fede mostrata dal personaggio quando si trova in pubblico e finge momenti di vera estasi o illuminazione divina e domanda, retoricamente:

Dime, hipócrita vil, ¿piensas salvarte  
con robar y arrobarte?

La traduttrice è riuscita in questo caso a trovare una soluzione vicina alla lettera e al significato dell'originale, ricreando la stessa antitesi e adottando il verbo 'rapire' e 'rapimento' nella sua duplice accezione (sia materiale che religiosa):

Dimmi, ipocrita vile, vuoi salvarti,  
rapito rapinando?<sup>21</sup>

*Arrobo* è termine che sta ad indicare proprio l'estasi, ovvero il rapimento dovuto alla perdita dei sensi da parte del fedele; oltre che termine la cui radice etimologica s'innesta su quella del verbo *robar* (rubare).

Nel testo è possibile riscontrare numerosi esempi di paronomasia.<sup>22</sup> Ad esempio, nella scena in cui il *letrado* (uno dei bersagli prediletti di Antonio Enríquez Gómez, insieme ai giudici e ai notai) critica con gioco di parole tipico dell'epoca Baldo degli Ubaldi, giurista italiano tirato spesso in ballo nei ritratti satirici degli avvocati insieme a Bartolo di Sassoferrato:

Si a mí me dejen purgar las leyes, yo baldara a Baldo, y a cuantos le siguen.

Ho fatto ricorso al verbo 'rendere vano' per *baldar* e ho ripetuto il nome proprio del famoso giurista italiano giocando con la radice etimologica del termine 'ribaldo':

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>22</sup> Ha ragione Kramer-Hellinx quando afferma (cit. *supra*, p. 261) che Antonio Enríquez Gómez è «maestro de sacar multitud de significaciones de palabras foneticamente semejantes».

- Se mi lasciassero purgare le leggi, renderei vano quel ribaldo di Baldo e tutti i suoi seguaci.<sup>23</sup>

Stessi fenomeni paronomastici si verificano per l'adozione in funzione comica di alcuni toponimi: in uno dei primi brani comici della *Vita di don Gregorio Falce* ci viene narrato il caso di un finto frate che, di notte, chiede l'elemosina nelle strade centrali di Siviglia. Un poeta che tenta di trovare l'ispirazione giusta si adira e gettando «l'utensile più servizievole che avesse in casa» lascia il povero frate «pieno di Mérida».

In questo caso il traduttore non ha bisogno di note a piè di pagina per l'evidente assonanza del nome della città e il termine italiano 'merda'. Non altrettanto accade quando l'autore inventa paronomasie sulla base di nomi di città straniere come 'Palermo': nel capitolo X della *Vita*, Gregorio gioca con l'aspetto fonetico del nome della città italiana perché al suo udito evoca i *palos*, le legnate o bastonate che di lì a poco riceverà per essersi intromesso in una lite tra due amici. Identico fenomeno si riscontrerà nella *Trasmigrazione IX*, quella dedicata al 'superbo'; descrivendo l'azione ignobile del personaggio, che non si fa scrupoli di picchiare una dama, così scrive Antonio Enríquez Gómez:

y la dejaba, dándole de rostro  
condesa de *Palermo* y *Puñonrosto*.

È evidente come l'autore non solo giochi con il termine toponomastico della città (reale), ma si diverta anche ad inventare un neologismo che amplifica la paronomasia: 'Pugno in viso' o 'Pugno in faccia'; questa la versione di Ida Poggi:

e la lasciava, offesa e risentita  
signora di Palermo e Pugninviso.<sup>24</sup>

Nella presentazione dell'*hidalgo* (il 'gentiluomo' della *Trasmigrazione XII*), l'autore fa ricorso alla figura retorica della *enumeratio*. La descrizione fisica e morale del personaggio, di fatto, si sviluppa attraverso questa sorta di accumulazione bimembre:

---

<sup>23</sup> Cfr. Enríquez Gómez, *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*, p. 94.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 206.

Era tan galán como enamorado, tan loco como soberbio, tan necio como discreto, tan pesado como enfadoso, *tan orates como frates* [sic] y tan liberal como perdido.

Oltre all'alternarsi di aggettivi positivi e negativi, in questo caso l'autore gioca sul significato dell'espressione latina *orate fratres* e il significato del termine *orate* che, in spagnolo voleva dire 'pazzo', 'folle', 'sciocco'. In questo caso, non solo si è resa necessaria una nota a piè di pagina per spiegare il significato dell'espressione latina, ma ci si è discostati dall'originale traducendo *orate* (verbo latino) e *fratres* (sostantivo spagnolo, come *orate*) con 'folle' e 'fratello':

Era tanto galante, quanto innamorato, tanto pazzo quanto superbo, tanto folle come fratello, tanto noioso quanto irascibile, tanto liberale quanto svanito.<sup>25</sup>

Numerosi sono i passaggi che sfidano l'attività interpretativa del traduttore: restando sempre nell'ambito di questo capitolo, potremmo citare il brano in cui l'autore gioca con il significato del termine *hola* (forma di saluto), *ola* (onda marina) e del verbo *olear* (dare l'olio dell'estrema unzione), insieme al neologismo *holear* (chiamare a sé utilizzando la parola *hola*); parlando delle fastidiose e continue richieste del gentiluomo, il servo è sul punto di licenziarsi:

Estaba tan *holeado* el mozo de día y de noche que mil veces estuvo por tomar *la estremaunción*.

*Estar holeado*, come mette in evidenza anche Teresa de Santos nella sua edizione critica del testo, è invenzione d'autore e indica che il servo era continuamente chiamato dal padrone; il termine *hola* si ricollega foneticamente a *olear*, ovvero 'dare l'olio dell'estrema unzione'. In italiano ho cercato di mantenere il gioco di parole adottando ed esplicitando il termine 'olà' (espressione idiomatica che significa proprio 'richiamare l'attenzione di qualcuno'):

Era così chiamato il servo, notte e dì, che con tutti quegli *olà* fu sul punto di ricevere l'estrema unzione.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 235.

Il gioco prosegue: se il servo decide di restare è perché in tal modo poteva «gozar de la marea que traía su amo, con las *olas* y viento en popa». In questo caso, insieme al termine ‘vento in poppa’ (topica all’epoca l’associazione ‘vento-vanagloria-hidalguía’), l’autore usa il termine *olas* per amplificare il gioco di parole precedentemente introdotto. Fin quando non torna di nuovo il termine *estar holeado* usato come aggettivo qualificativo del servo: *el paje holeado*, che ho reso con ‘il paggio cui dire olà’.

4. Alla luce di questi esempi (e molti altri se ne potrebbero fare), appare ormai evidente come lo stile quevediano adottato dall’autore obblighi il traduttore (esattamente come nel caso del *Buscón* o di altri testi canonici del concettismo seicentesco) ad un costante esercizio d’ascolto e di interpretazione del testo originale: in molti casi, come si è visto, è la disposizione dei singoli termini (o dei singoli morfemi all’interno dei singoli termini) o l’accostamento strategico di determinate parole (foneticamente o semanticamente vicine tra loro) a creare effetti comici o ironici di non sempre facile decifrazione.

Ne *Il secolo pitagorico*, dunque, Antonio Enríquez Gómez mostra di conoscere ampiamente le *auctoritates* del momento e, da autodidatta, si impegna ad emulare gli ipotesti di cui si nutre o da cui trae ispirazione (sarebbe interessante studiare anche un brano della *Vita di don Gregorio Falce* in cui la discussione sul tema del contrasto tra *honra* e *honor* viene sviluppata attraverso l’adozione di metafore e immagini tipicamente calderoniane). Così come è evidente l’urgenza morale che l’autore lascia trasparire dai brani più satirici o da quelli più didascalici del testo. L’ultima trasmigrazione contiene, di fatto, un’enumerazione di consigli «para todos» che il Virtuoso invia all’autore e, implicitamente, ad ogni lettore: si tratta dell’ennesimo esempio di adozione di uno stile elevato e colto e di una retorica a tratti altisonante. Ciò non toglie che dietro l’orchestrazione ritmica dei versi a fini musicali ed estetici si celi tutto l’afflato riformista del *converso* che sogna veramente di poter cambiare la società in cui vive e scrive. Se pensiamo, poi, che l’autore morì nelle carceri della Santa Inquisizione, i consigli del ‘Virtuoso’ assumono un valore ancora più pregnante e simbolico: se Pitagora crede erroneamente nella metempsicosi, Enríquez

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Gómez ci ricorda che ciò che si trasmette da un corpo all'altro non sono le anime, ma i vizi; ecco perché il 'Virtuoso', l'ultimo padrone, diventa (e va interpretato) come «la vera chiave del mio sogno» («jeroglífico ha sido de mi sueño», come recita l'ultimo verso dell'opera). Tradurre *El siglo pitagórico* implica, quindi, anche questo: entrare in contatto con ossessioni, preoccupazioni e inquietudini non solo letterarie, ma anche umane, sociali e culturali di una determinata temperie storica. Anche da un autore 'minore' si può allargare lo sguardo su quanto la letteratura aurea ha prodotto e sviluppato sotto il segno del gioco linguistico e della polisemia.





VALENTINA NIDER

TEXTO Y CONTEXTO DE DOS TRADUCCIONES OLVIDADAS:  
LA *CARTA A ANTONIO DE MENDOZA* DE QUEVEDO  
Y LA *INSTRUCCIÓN AL EJERCICIO DE LA MUERTE*  
DE LUISA DE PADILLA, CONDESA DE ARANDA

1. *El contexto histórico y editorial de las traducciones*

El tercer matrimonio de Carlos Manuel III tiene lugar en 1737, con Isabel Teresa de Lorena, cerrando una época de duelo iniciada con la muerte de Policena de Assia-Rheinfels-Rotenburg, su segunda, queridísima mujer, muerta dos años antes; el año siguiente empieza la construcción del gran Teatro Regio de la ciudad. Sin embargo, la atmósfera de luto no abandona Turín. De hecho, en 1739 un viajero francés, Charles de Brosses, describe la ciudad renovada en su aspecto gracias a los nuevos edificios de Juvarra pero que casi no tiene una vida cortesana digna de este nombre:

La Cour est en deuil à cause de la mort de M. le duc, beau-frère de la feuë reine. [...] [La reine] tient tous le soir un cercle aussi triste que soit possible d'imaginer. Elle est assise dans son fauteil au milieu de son cabinet; toutes les dames sont rangées autour d'elle à une certaine distance, debout sur leurs pieds comme des péronelles, car elles ne s'assoient jamais que pour jouer. La reine, de temps en temps, adresse quelques mots à quelqu'une d'entre elles, qui répond succinctement sans s'approcher ni bouger. De là, on va au salut ou au *Stabat*. Voilà la récréation actuelle de la cour de Turin; on n'y joue pas à cause du deuil et plus encore à cause du carême. Quand on joue, c'est une triste quadrille entre quatre femmes, les hommes ne jouant jamais avec la reine. Je me figure qu'une étiquette si divertissante ne fait pas moins bâiller le souverain que les courtisans.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ch. De Brosses, *Lettres familières*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1858, vol. III, p. 324. Un juicio parecido sobre la corte se encuentra también en Montesquieu, quien llega a la ciudad en 1728; cfr. *Viaggio in Italia*, ed. G. Macchia y M. Colesanti, Laterza, Bari 1990, pp. 79-96.

Tampoco a primera vista parece más apasionante la vida cultural de la ciudad por aquellos años; no obstante, un estudio más profundo muestra un panorama diferente. Lodovica Braidà, por ejemplo, basándose en los catálogos de los libreros, nos restituye una imagen de Turín como encrucijada de importación y exportación de novedades literarias y filosóficas, un panorama que no se corresponde con la producción editorial de la ciudad:

Le storie della letteratura ci hanno spesso descritto il regno sabaudo come uno spazio “escluso da un discorso culturale capace di allinearsi con gli stati più evoluti della penisola”. In realtà questo giudizio nasce da una ricostruzione unilaterale, che ha guardato soltanto alla produzione interna, trascurando completamente lo studio della circolazione del libro, dei rapporti e degli scambi con i più importanti centri europei. Forse più che in altri stati italiani, nel regno sabaudo colpisce la sproporzione tra l’offerta di novità filosofiche, scientifiche e letterarie che i librai sono in grado di garantire e la limitatezza delle proposte interne (basate per lo più sul libro scolastico, su quello religioso e sugli almanacchi) ossessivamente controllate dai censori.<sup>2</sup>

Para entender el ambiente político-cultural de los años '30 quizás haya que tener en cuenta la solución de continuidad representada por la ascensión al trono, en 1730, de Carlos Manuel III, tras la prisión y la abdicación del padre. En los decenios anteriores, con una serie de reformas, Víctor Amadeo II modifica los privilegios eclesiásticos en los ámbitos económico, jurídico y social, e intenta atribuir una notable autonomía a las autoridades civiles con respecto a las religiosas en materia de planes de estudio universitarios y de censura editorial. También hay que considerar que esta política se realiza en el marco de la ruptura de las relaciones diplomáticas con la Santa Sede, causada por la promulgación del Edicto de tolerancia (1694) en pro de los valdeses. Para comprender la gravedad de la situación puede recordarse que Turín queda sin arzo-

---

<sup>2</sup> L. Braidà, *Il commercio delle idee. Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*, L. S. Olschki, Firenze 1995, p. 11. El pasaje citado entre comillas es de P. Mauri, *Il Piemonte*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età moderna*, II, Einaudi, Torino 1988, p. 832. Cfr. también M. Roggero, *La crisi di un modello culturale: i gesuiti nello stato sabaudo tra Sei e Settecento*, in L. Braidà, *Insegnar lettere. Ricerche di storia dell'istruzione in età moderna*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1992, pp. 23-47: 26.

bispo entre 1713 y 1728.<sup>3</sup> Además, después de una reforma radical, en 1720, vuelve a abrir la universidad, que pasa de ser monopolio eclesiástico a convertirse en una institución moderna y europea, donde profesores de otras regiones de Italia y de Francia llevan un viento de renovación. Ante la reacción de los jesuitas, que habían tenido la exclusiva en la instrucción hasta aquel momento,<sup>4</sup> en 1727, Víctor Amadeo cambia de rumbo firmando un nuevo concordato con Roma y ‘despidiendo’ a los intelectuales de los que se había valido en su rebelión.

Los años ’30 empiezan, sin embargo, con una nueva ruptura del concordato y en este clima se elabora, en 1733, un *Progetto d’istruzione [...] per i revisori de’ libri e delle stampe* en que se propone que los Inquisidores, como hacían en Venecia, se limiten a conceder un visado, mientras que se atribuye al Gran Canciller el verdadero papel de censor. Entre los principios defendidos encontramos, por ejemplo, la imposibilidad de vetar un libro solo porque está en el *Index*. De hecho en el *Progetto* hay un listado de autores condenados por la Iglesia, como Galileo, Gassendi y Cartesio, muchos otros textos galicanos y jurisdiccionalistas de Gerson, Sarpi, Grozio, Bodin, por ejemplo, y también de los jesuitas españoles que se habían ocupado de las relaciones entre Estado e Iglesia. Como asegura Braidà, por lo que se refiere al plano teológico «il progetto non lasciava spazio ad alcun tipo di audacia, restando nei limiti ben definiti dell’ortodossia».<sup>5</sup> No obstante, este proyecto no se concretó y hasta 1745 no se promulgó una ley sobre estas materias. Antes de esta fecha la razón de estado se defendía de una manera solapada, para no provocar nuevas rupturas con la Santa Sede. En estos años, y precisamente en 1738, se lleva a cabo también una reforma de la instrucción preuniversitaria donde la Compañía de Jesús mantenía la exclusiva en la educación de los nobles.

<sup>3</sup> *Storia di Torino*, G. Ricuperati (ed.), Einaudi, Torino 2002, vol. IV, p. 855: «il papa si era rifiutato di assegnare i nuovi incarichi episcopali»; sobre este tema cfr. D. Carutti, *Storia di Vittorio Amedeo II*, Le Monnier, Firenze 1863, p. 417.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 439ss.: «Insegnavano allora i frati quasi soli, anzi quasi soli i padri gesuiti che le dottrine filosofiche soffocavano nelle scolastiche aridità, le fisiche tormentavano e spegnevano in rancidi e derisi sistemi, le letterarie corrompevano colle matte gonfiezze del seicento».

<sup>5</sup> Braidà, *Il commercio delle idee*, pp. 91-92 y M. Cavarzere, *La prassi della censura nell’Italia del Seicento. Tra repressione e mediazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 76-80.

Tampoco hay que exagerar el *anticurialismo* de estos años: para complacer a la Santa Sede, con vistas a firmar un nuevo concordato, que se firmó en 1742, en 1736 el primer ministro, el marqués de Ormea, no duda en encarcelar a Pietro Giannone, ilustrado napolitano acusado de heterodoxia.<sup>6</sup>

Si nos centramos en la producción editorial, se observa que por estos años no hay, aparentemente, estudios sistemáticos, por ello utilicé los datos OPAC, que reflejan el mismo panorama deslindado en su libro por Braidà. Entre 1730 y 1740 se imprimen 720 obras, de las que 200 son edictos, manifiestos, textos relacionados con la administración del reino, 400 son tesis (publicadas especialmente por la editorial Chais). También para un público universitario se imprimen vocabularios, gramáticas, atlas, manuales (por ejemplo de medicina y farmacia) además de ediciones de los clásicos (César, Cicerón, Livio, Horacio, Virgilio, Justino, Fedro, Salustio, etc.). Solo 3 son las relaciones de sucesos, y en este panorama destacan obras como *Architettura* de Guarino Guarini, gloria local, y dos libros publicados gracias a convenios con editoriales de otras ciudades, como los tratados de Cellini y la *Istoria delle donne scientiate del dottore Marcello Alberti*. Por lo que atañe a la literatura y al teatro se editan poemas de ocasión, epitalamios, por ejemplo, y las obras del profesor de retórica de la universidad, el abad Girolamo Tagliazucchi, además de unos libretos.

En el listado son escasos los libros de tema religioso, la mayoría vidas de santos, novenas, reglas de órdenes. Muy reducido también es el número de los libros de espiritualidad: una edición de Kempis y una antología de San Francisco de Sales en francés.

## 2. La miscelánea publicada en Turín, 1738

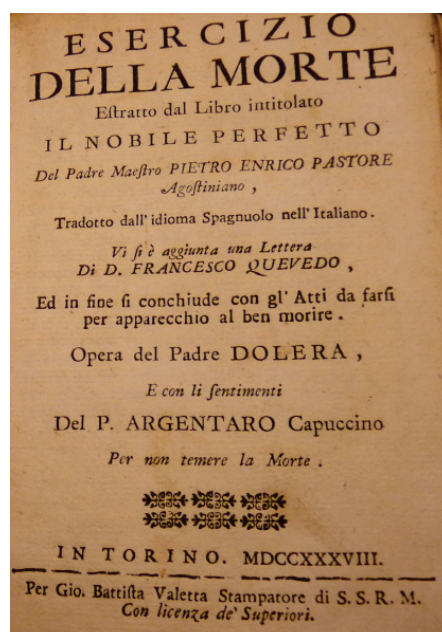
En Turín, el mismo año en que se obliga a la abjuración a Pietro Giannone (1738), sale a la luz una colección de piezas que un análisis en profundidad revela bastante diferentes por lo que se refiere al género (algunas son más próximas al *ars moriendi*, otras a la *consolatoria*, otras son verdaderas oraciones) y a sus característi-

---

<sup>6</sup> Cfr. G. Ricuperati, *L'esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, Ricciardi, Milano-Napoli 1970 y *La città terrena di Pietro Giannone: un itinerario tra "crisi della coscienza europea" e illuminismo radicale*, L. S. Olschki, Firenze 2001.

cas, como el marco comunicativo, el registro lingüístico utilizado o las autoridades empleadas. El título de la obra se propone citar los cuatro textos que componen la colección, aunque solo en los casos de la obra de Pedro Enrique Pastor y de la de Quevedo se declara que se trata de una traducción:

ESERCIZIO / DELLA MORTE / Estratto dal Libro intitolato / IL NOBILE PERFETTO / del padre maestro PIETRO ENRICO PASTORE / Agostiniano, / Tradotto dall'idioma Spagnuolo nell'Italiano. / *Vi si è aggiunta una Lettera* / DI D. FRANCESCO QUEVEDO, / ed in fine si conchiude con gl'atti da farsi / per apparecchio al ben morire. / Opera del Padre DOLERA, / *e con li sentimenti* / Del P. ARGENTARO Capuccino, / *Per non temere la morte.*<sup>7</sup>



Giovan Battista Valetta, el editor de la miscelánea, quien hace alarde en la portada de ser impresor de la corte («stampatore di S.S.R.M.»), publica generalmente documentos administrativos y oficiales, como los panfletos con los que se justifica la posición del

<sup>7</sup> Gio. Battista Valetta stampatore di S.S.R.M., In Torino, 1738, Con licenza dei superiori. 8º [8], 94, [2] p.

reino sabauo en relación con la Santa Sede.

Los preliminares del volumen están reducidos a un prólogo «Al lettore» firmado por «Il Traduttore», que oculta su nombre por considerarse ajeno a la materia («per non udire ciò, che già si disse di Saule: *Nunquid Saul inter Prophetas?*»)<sup>8</sup> El traductor remite a los preceptos del jesuita italiano Segneri para invitar a una interpretación militante, típicamente ignaciana, del género del *ars moriendi*:<sup>9</sup>

Quel gran maestro di spirito Paolo Segneri della compagnia di Gesù spiegò diffusamente due massime di cristiana condotta. La prima, che chi non vive apparecchiato al morire puol essere sicurissimo d'avere anche a morire senz'apparecchio; la seconda che l'apparecchio vero alla morte è la buona vita e questo non consiste in pochi momenti, consiste in un tenore di disposizioni continuate e costanti a sí gran fine.

La elección del primer texto de la antología, la «Instrucción al Exercicio de la muerte», del *Noble perfecto*, obra publicada por

---

<sup>8</sup> 1 *Sam.* 10, 12.

<sup>9</sup> La bibliografía sobre el género es inmensa, señalo por lo que se refiere a España: R. Sanmartín Bastida, *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2006; A. Rey Hazas, *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Lengua de Trapo, Madrid 2003; V. Infantes, *La meditatio mortis en la literatura áurea española*, en *Os «últimos fins» na cultura ibérica dos sécs. XV a XVIII*, Instituto de Cultura Portuguesa, Porto 1997, pp. 43-50 (y véase Id., *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1997, pp. 83-86); E. Blanco, *Artes de bien morir: para vivir mejor*, en J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 1997, I, pp. 297-305; A. Morel D'Arleux, *Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica*, en M. García Martín, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1993, II, pp. 719-33; I. Martín Adeva, *Las Artes de bien morir en España antes del maestro Venegas*, «Scripta Theologica», 16/1-2 (1984), pp. 405-12. Cfr. para una perspectiva más amplia M. C. O' Connor, *The Art of Dying Well. The Development of the Ars moriendi*, Columbia University Press, New York 1942; R. Chartier, *Les arts de mourir, 1450-1650*, en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 31 (1976), pp. 51-75; Ph. Ariès, *L'homme devant la mort*, I: *Le temps des gisants*, Le Seuil, Paris 1977. Sobre las oraciones cfr. V. Infantes, *El auditorio fúnebre de la plegaria tanatográfica: las "Oraciones para el artículo de la muerte" (1575)*, «Via Spiritus», 15 (2008), pp. 7-20, (en las pp. 19-20 se reproducen estas oraciones de una sola hoja).

Luisa de Padilla, condesa de Aranda, bajo el nombre del agustino Pedro Enrique Pastor,<sup>10</sup> se debe a las características de la obra que es «efficace a movere gli affetti, disporvi la volontà ed accompagnarla con l'opera», cualidades que pueden encontrarse también en la carta de Quevedo, el otro texto español. El traductor indica claramente que los destinatarios no son solamente los religiosos y que además con esta obra no se pretende convertir a los laicos en ermitaños sino amonestarles a que se preparen a la muerte de manera adecuada a su estado: «non si pretende di ridurre li secolari a formare una Tebaide, anzi l'esercizio degli atti preparatori al bien morire devono praticarsi secondo lo stato loro».

La *Carta a Antonio de Mendoza*, la segunda obra publicada en la colección, se publica por vez primera gracias al primer biógrafo del escritor, el abad Tarsia, que la incluyó en el volumen de su *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas* (1663). El género al que parece referirse es la epístola consolatoria,<sup>11</sup> de gran tradición clásica, medieval y humanista y la argumentación se funda en muchos tópicos que Quevedo utiliza también en obras suyas de otros géneros en prosa y verso, como el tratado doctrinal y el *ars moriendi*.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Cfr. 3.

<sup>11</sup> Para una perspectiva hispánica: P. M. Cátedra, *Prospección sobre el género consolatorio en el siglo XV*, en A. Deyermond, J. Lawrance (eds.), *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P.E. Russell on his Eightieth Birthday*, Dolphin, Oxford 1993, pp. 1-16; J. Cammarata, *Epistola consolatoria e contemptus mundi: el epistolario de consuelo de Santa Teresa de Ávila*, en F. Sevilla Arroyo, C. Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia, Madrid 2001, vol. 1, pp. 301-308. Entre los estudios más generales R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1955, vol. I, pp. 123-26; G. McClure, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton University Press, Princeton 1991; G. Chiecchi, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Antenore, Roma-Padova 2007.

<sup>12</sup> Quevedo debía de conocer muy bien las características del género, del que se escribieron parodias. A Quevedo se le atribuyen, por ejemplo, una *Carta consolatoria con el motivo de haberle silvado una comedia* dirigida a Montalbán, publicada por Valladares en el *Semanario erudito*, Alfonso López, Madrid 1787, pp. 43-45; una *Carta en que consuela Quevedo a un caballero a quien la justicia le desterró la dama que tenía vieja, flaca y pedigüña* enderezada a Salas Barbadillo (ya A. Fernández Guerra, *Catálogo de las obras...*, en Francisco de Quevedo, *Obras*, BAE, Rivadeneyra, Madrid 1852, I, p. LXXXV, la



Una buena prueba de la originalidad del volumen y de la peculiaridad del ambiente cultural en que surge es que no se conocen otras traducciones de ambos textos.

Además el traductor declara que las demás obras publicadas en la antología son inéditas. El autor de la obra que ocupa el tercer lugar<sup>13</sup> el camiliano padre Dolera (1656-1657), había fallecido el año anterior. Superior de su Orden entre 1711 y 1713, puede considerarse una gloria local, ya que de 1718 a 1724 fue predicador y consejero de la duquesa madre María Juana Bautista de Savoia, de la que escribió las memorias y la oración fúnebre en su muerte.<sup>14</sup> Fue predicador en Milán, en Nápoles, en Viena y en Bolonia y tuvo tanto éxito que en la catedral de esta última ciudad tuvieron que construir un anfiteatro para que cupiesen todos los espectadores<sup>15</sup> y los literatos boloñeses le homenajearon con un volumen de versos.<sup>16</sup> Además, fue agregado de la Academia de la Crusca que le

---

restituye a Salas Barbadillo) y Astrana Marín (*Obras Completas*, Aguilar, Madrid 1952, p. 1672) pone bajo su nombre también una *Carta desconsolatoria escrita desde la otra vida por don Francisco de Quevedo al padre maestro fray Juan Martínez de Prado, don Quijote de la Mancha original, desterrado en la Peña Pobre de Francia, que otros leen de Belenebrós*, publicada en Quevedo, *Obras*, Basilio Sebastián Castellanos, Madrid 1845, pp. 357-404 (según Fernández Guerra, *Catálogo de las obras...*, p. LXXXIV, núm. 46, se trata de un apócrifo).

<sup>13</sup> *Atti da farsi per apparecchio a ben morire*, pp. 84-89.

<sup>14</sup> *Memorie della Vita di Madama Reale, Maria Giovanna Battista, Duchessa di Savoia, dopo la sua Reggenza, compilate dal P.e Pantaleone Dolera de' Ministri degl'Infermi, e Teologo della prelodata Altezza*, Archivio di Stato di Torino, Legajo 20, fascículo 2, núm. 2. La oración fúnebre de la Madama se publica en *Panegirici, ed orazioni sacre di Pantaleone Dolera de' chierici regolari ministri degl'infermi...*, stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfrè, Padova 1724, pp. 225-43 (este mismo editor vuelve a imprimir el volumen en 1725 y en este mismo año se imprime también en Milán por «Giuseppe Vigone, e fratelli»).

<sup>15</sup> F. Valente, *I padri Camilliani. Cenni storici*, SEI, Torino 1925, p. 73. Sobre la retórica de Dolera cfr. G. Pozzi, *Grammatica e retorica dei santi*, Vita e Pensiero, Milano 1997, p. 290.

<sup>16</sup> *Quaresimale poetico in cui si predicano Proposizioni d'Applauso all'incomparabile quaresimale predicato dal Molto Rever. Padre D. Pantaleone Dolera, chierico Reg. Ministro de gl'Infermi nel famoso pulpito della Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna l'anno 1694*, per gli Eredi del Sarti, Bologna 1694. Cfr. también por lo que se refiere a su participación en la Academia de los Arcadi, los versos encomiásticos en: *Rime degli Arcadi*, Roma per Antonio de' Roffi, 1717, t. IV, p. 30: «Al P. Pantaleone Dolera, tra gli Ar-

acuñó una medalla con su retrato. Las ediciones de Padua de los *Panegirici* (1724 y 1725) y del *Quaresimale* (1725), están dedicadas respectivamente a Víctor Amadeo II y Carlos Emanuel III.<sup>17</sup> De esta manera la edición de un inédito de Dolera en Turín a un año de la muerte puede entenderse como un homenaje a esta figura tan próxima a la corte sabauda.

El último texto aludido, *Sentimenti del P. Argentaro capuccino*, es la traducción de un párrafo de *Les exercices du Chrestien Interieur*...,<sup>18</sup> un tratado publicado en 1664 bajo el nombre de François

---

cadi Senarbio Acacesiano, insigne Predicatore, già Generale de' Cherici Regolari, Ministri degl'Infermi. "Nato colà sovra il terren Numido"».

<sup>17</sup> *Quaresimale di Pantaleone Dolera de' Chierici Regolari Ministri degl'infermi*, stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfrè, Padova 1725 (en el mismo año se imprime en Nápoles, Novello de Bonis stampatore arcivescovale); *Ristretto istorico della vita, virtù, e miracoli del b. Camillo De Lellis fondatore della religione de' cherici ... Opera postuma del p. Pantaleone Dolera*, stamperia Komarek al Corso, Roma 1742; *Vita del Beato Camillo de Lellis Fondatore della Religione de' Chierici Regolari Ministri degl'Infermi descritta dal P. Sanzio Cicatelli rivista, ed accresciuta dal P. Pantaleone Dolera Generali della medesima Religione. Coll'aggiunta di nuovi miracoli*, Bernabo, Roma 1742.

<sup>18</sup> Cfr. *Sentimenti / Divoti e pii / Del Padre Argentaro Predicatore Cappuccino / per non temere tanto la Morte e spirar / l'anima nostra nelle mani della / Divina Misericordia*, pp. 90-94 se corresponden a *Les exercices du Chrestien Interieur ...* Chez Claude Cramoisy, Paris MDCLXIV, pp. 508-13. Bernières-Louigny escribe además: *Le chrestien interieur, ou la conformité interieure que doivent avoir les chrestiens avec Jesus-Christ. Divisé en huit livres, qui contiennent des sentimens tous divins, tirez des escrits d'un grand serviteur de Dieu, de nostre siècle. Par un solitaire*, chez Claude Cramoisy, Paris M.DC.LXI; *Esercitii del christiano interiore ne' quali s'insegnano le pratiche per conformare i nostro interiore a quello di Giesù Christo, e per vivere della sua vita, novellamente tradotti*, B. Celle, Genova 1670, 2 voll.; en el mismo año el mismo editor volvió a publicar la obra con algunas variantes en el título: *Esercitii del christiano ... composti dal P. Luigi Francesco d'Argentano, cappuccino autore del Christiano interiore in lingua francese*; Nicolò Pezzana, Venetia 1671 (para el párrafo incluido en el volumen de Turín, cfr. pp. 592-95: «Capitolo VI "Atto primo. Rassegnarsi alla volontà di Dio"») y 1679; Iseppo Prodócimo, Venetia 1674, 1678 e 1681; *Del christiano interiore, ouero La conformità interiore che deuono hauere i christiani con Giesù Christo. Parte seconda. Cauato da manoscritti del signor di Berniers Louuigny dal p. Luigi Francesco d'Argentano cappuccino in lingua francese, e nouellamente tradotto nell'italiana da fr. Antonio da Rapallo dell'istesso Ordine*, Nicolo Pezzana, Venetia 1684. Sobre la censura de las obras del ciclo, cfr. J. Martínez de Buja, M. Richter, *Index librorum prohibitorum: 1600-1966*, Université de Sherbrooke. Centre d'études de la Renaissance, Montréal-Genève 2002, p. 126

Louis d'Argentan, siendo en realidad una obra póstuma del místico laico Jean Bernières-Louvigny (1602-1659), fundador de una 'casa espiritual' para laicos en Caen, conocido como Ermitage. Esta institución estaba relacionada con la Compañía del Santo Sacramento, también formada por miembros laicos, que por su intransigencia se había enemistado con una parte de la aristocracia y el mismo Mazarino del que pedía la destitución. Ya en 1660 un conocido janse-nista, Charles du Four, abad d'Aunay, publicó dos libelos en contra del Ermitage, y a raíz de la polémica se disolvió oficialmente la Compañía, aunque todavía en 1664 la institución constituye un blanco polémico en la sátira de los 'falsos devotos' del *Tartuffe* de Molière. *Les exercices* pertenecen al ciclo que empieza por *Le Chrestien Interieur* (1660), una obra también editada por Argentan y traducida en ese mismo año al italiano.<sup>19</sup> Fue condenada y puesta en el *Indice* en 1728 primero la traducción italiana (que salió en 1670 y tuvo otras cinco ediciones) y luego el original. El hecho de que el anónimo traductor declarara que el texto era inédito parece un elemento de la misma estrategia de ocultamiento que, por ejemplo, le hace atribuir la obra a un desconocido Padre «Argentaro» en lugar del comprometido «Argentano».

La miscelánea nos ha llegado en un único ejemplar, al que faltan algunas páginas, que se conserva en la Biblioteca Provinciale dei Cappuccini del Piemonte<sup>20</sup> y constituye la primera parte de un volumen seguido de una antología de pasajes entresacados de las obras de Juan Eusebio Nieremberg. Del jesuita español se publicaron en Turín en la primera mitad del siglo varias obras traducidas,<sup>21</sup> un hecho que puede considerarse excepcional en el

---

y p. 266. Se condenó en 1689 la traducción al italiano de *Le chrestien interieur* y solo en 1690 les *Oeuvres spirituelles*. Para la compleja trayectoria editorial del ciclo de *Le chrestien interieur* (del que se editó también otra versión, bajo el título de *Interieur chrétien*), cfr. A. Valli, *Louis-François d'Argentan le "Chrétien interieur" e l'"Ermitage" di Jean de Bernières*, «Collectanea Franciscana», 79 (2009), 3-4, pp. 573-602.

<sup>19</sup> *L'inquisizione e gli storici: un cantiere aperto*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 2000, p. 301.

<sup>20</sup> Esta es la descripción del catálogo OPAC: «A-F8, mutilo delle c. D1, D7, D8 che corrispondono alle pp. 49-50; 55-58. Errori di numerazione: p. 65 (invece di p. 63)». Agradezco a la Dra Silvia Ciliberti, responsable de la biblioteca, su amabilidad y competente ayuda.

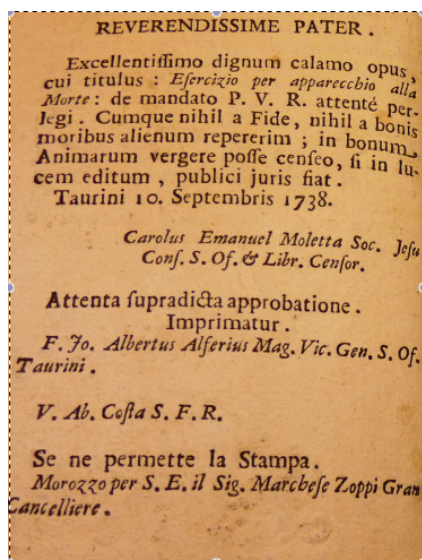
<sup>21</sup> J. E. Nieremberg, *La differenza fra' il temporale, e l'eterno. Opera del padre Gio. Eusebio Nieremberg della Compagnia di Gesù. Trasportata dalla lingua spagnuola alla italiana da un religioso della medesima Compagnia*,

panorama editorial que hemos visto.<sup>22</sup> Este volumen presenta algunas particularidades: en primer lugar, no sólo los dos textos están unidos por la encuadernación, sino que su yuxtaposición está pensada ya en la impresión: la portada de los *Sentimenti di spirito, e perfezione cristiana* del jesuita está impresa en el último folio del último cuadernillo de la colección; en segundo lugar, las licencias del Santo Oficio y de las autoridades civiles, impresas en la última página del volumen, se refieren al *Esercizio per l'apparecchio alla morte*, título de la primera obra de la colección (la de la condesa de Aranda); en tercer lugar, la antología del jesuita es independiente con respecto a la colección: tiene su propia portada, con el escudo de la Compañía, su prólogo, en que el traductor se confiesa ser también jesuita, y además su propia numeración.



Gio. Battista Fontana, Torino 1714; *La bilancia del tempo, o sia la differenza fra il temporale, e l'eterno: opera del padre Gio. Eusebio Nieremberg della Compagnia di Gesù trasportata dalla lingua spagnuola all'italiana da un religioso della medesima Compagnia*, Gio. Battista Fontana, Torino 1730.

<sup>22</sup> L. Braida, *Editoria, committenza e censura tra gli ultimi decenni del Seicento e il primo Settecento*, en *Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, dir. G. Ricuperati, Einaudi, Torino 2002, p. 1106: «Raramente la comunità gesuitica piemontese affrontò questioni teologiche, dogmatiche e apologetiche di una qualche rilevanza, per timore di compromettere le relazioni con la dinastia regnante».



Identificadas las obras podemos observar que están compuestas para contextos muy diferentes tanto bajo el perfil cronológico, como cultural. Además, con la excepción del texto quevediano, se trata de partes de obras mucho más amplias, a las que debían su significado. El marco editorial doblega los textos de la miscelánea orientando su lectura en un sentido didascálicamente preciso al entresacarlos de su contexto original y al presentarlos asimilados entre sí. Esta homogeneidad es, sin embargo, solo superficial ya que las características ideológicas y estilísticas de cada texto no desaparecen con la traducción, ni con las sustituciones de las referencias al contexto cultural hispánico o francés con otras más adecuadas a un público italiano, ni por los cortes censorios impuestos por la nueva colocación editorial.

De acuerdo con este panorama, el volumen, con la publicación de un párrafo de una obra condenada y de textos ‘religiosos’ escritos por laicos, podría interpretarse como un intento de mediación, ya que se trata de una operación editorial en que los padres de la Compañía colaboran con un impresor de textos ‘administrativos’ e, incluso, relacionados con la polémica antiromana. Los jesuitas contestan al viento renovador y europeo llevado por los profesores de la universidad reformada publicando una traducción de textos escritos por la élite cultural laica del siglo anterior. Estos, desde la carta senecana de Quevedo hasta la reescritura aristocrática de la

lección ignaciana de Luisa de Padilla, ofrecen sin duda perspectivas distintas y matizadas con respecto al discurso religioso del *ars moriendi*. Más difícil de interpretar, desde el punto de vista de una posible estrategia conciliadora, parece la elección de un quietista y en este sentido la errata que atribuye a un desconocido padre Argentaro los *Sentimenti* puede no ser del todo casual.

### 3. *Unas notas sobre la traducción de la Instrucción al Ejercicio de la muerte de Luisa de Padilla*

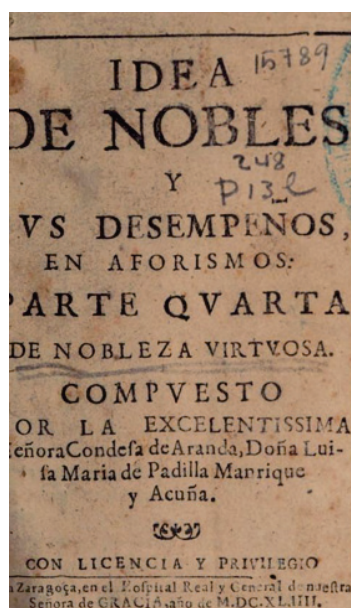
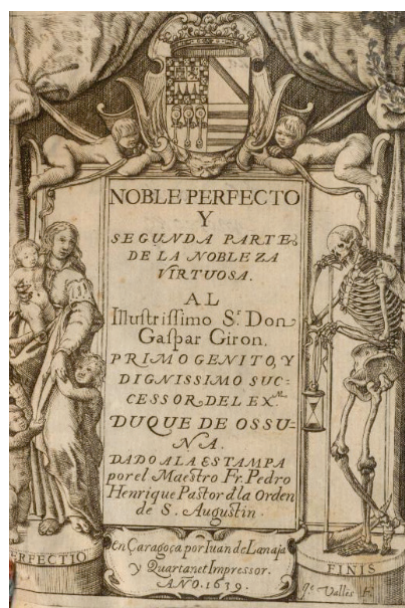
Luisa de Padilla, condesa de Aranda<sup>23</sup> (1605-1646), residió la mayor parte de su vida en Épila, en Aragón, donde poseía un castillo la familia del marido, Antonio Jiménez de Urrea, Virrey y capitán general de Cerdeña, celebrado en sus obras por Juan Francisco Andrés de Uztarroz y por Gracián en *El Discreto*. Luisa de Padilla mantuvo relaciones con el círculo de Lastanosa y escribió los seis libros del ciclo de la *Nobleza virtuosa* entre 1637 y 1644. Estas obras enlazan con los *specula principum* y con los tratados sobre la educación de la aristocracia; en ellas, como advierte Aurora Egido, «se combinan el deseo de restauración utópica de los viejos valores aristocráticos, asentados en el concepto de virtud, con la necesidad de adaptarse a los tiempos nuevos, perfilando una nobleza que aspire a liderar, con trabajo y buenas obras, sin entregarse a la ociosidad y a la destrucción del patrimonio económico y moral de su clase».<sup>24</sup> La primera parte de la *Nobleza virtuosa* (1637) se publica bajo el nombre del agustino Enrique Pastor

<sup>23</sup> Véanse los fundamentales estudios de A. Egido, *La Nobleza virtuosa de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián*, «Archivo de Filología Aragonesa», 54-55 (1998), pp. 9-41; *La Vida del Marqués de Santillana (1644) de doña Luisa de Padilla, Condesa de Aranda*, en I. Lozano Renieblas, J. Carlos Mercado (eds.), *Silva. Homenaje al profesor Isaías Lerner*, Castalia, Madrid 2000, pp. 213-26 y *La "Idea de nobles" de la Condesa de Aranda y Baltasar Gracián*, en J. A. Ferrer Benemeli (dir.), E. Sarasa, y E. Serrano (coords.), *El Conde de Aranda y su tiempo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2000, pp. 63-80. Véanse además L. Gentili, *La Nobleza virtuosa della Condesa de Aranda: il ritratto della 'gran señora perfecta'*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia» (Università di Macerata), 37 (2004), pp. 199-222 y Ead., *A proposito dei "Consejos" della Condesa de Aranda*, A. Giallongo (ed.), *Donne di palazzo nelle corti europee. Tracce e forme di potere dall'età moderna*, UNICOPLI, Milano 2005, pp. 121-30,

<sup>24</sup> Egido, *La Nobleza virtuosa de la condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián*, p. 32.



quien, en los preliminares, confiesa que el libro es de una escritora sin citar su nombre;<sup>25</sup> sin embargo, ya en el *Noble perfecto y Segunda parte de la Nobleza virtuosa*, la primera persona revela la autoría femenina y la tercera obra, *Lágrimas de la nobleza y parte Tercera de Nobleza virtuosa* (Zaragoza, 1639), todavía publicada bajo el nombre de fray Pedro Enrique Pastor, lleva un prólogo de la «Autora» mientras que la cuarta y última parte ya tiene el nombre de la condesa en la portada.<sup>26</sup>



<sup>25</sup> *Nobleza virtuosa dada a la estampa por el M. R. P. M. F. Pedro Henrique Pastor. Provincial de la Orden de S. Agustín de la Provincia de Aragón, Juan de Lanaja y Quartanet, Zaragoza 1637. La Nobleza virtuosa se distribuye en dos partes. Una dedicada al primogénito de doña Luisa y otra a su hija.*

<sup>26</sup> *Noble perfecto y Segunda parte de la Nobleza virtuosa...* Dado a la estampa por el Maestro Fr. Pedro Henrique Pastor de la Orden de San Agustín, por Juan Lanaja y Quartanet Impressor, Zaragoza 1639; *Lágrimas de la nobleza y parte Tercera de Nobleza virtuosa*, Pedro Lanaja, Zaragoza 1639; *Idea de nobles y sus desengaños Idea de nobles y sus desempeños en aforismos. Parte Quarta de Nobleza virtuosa*. Compuesto por la Excelentísima Señora Condesa de Aranda, doña Luisa María de Padilla Manrique y Acuña, en el Hospital Real, Zaragoza 1644. Cfr. también *Elogios de la verdad e invectiva contra la mentira* (Zaragoza 1640) y *Excelencias de la castidad* (Zaragoza 1642).

La parte traducida se corresponde con la «Instrucción al Exercicio de la muerte», publicado en el *Noble perfecto*, el segundo de los cuatro libros de la *Nobleza virtuosa*, un texto que dialoga y que tiene relaciones estructurales – como vio Aurora Egido – con la última parte del primer volumen donde la autora retoma la «preparación para la muerte» del Marqués de Santillana. Además, tanto por el empleo de mnemotécnicas, como por la estructura de la obra, es notable su parecido con el *Comulgatorio* de Gracián que, como la «Instrucción al Exercicio de la muerte», termina con unas jaculatorias:

Aunque la obra de Gracián, salvo en su *Comulgador*, como también lo llamara, discurriera de tejas abajo, no deja de ser curioso el empleo de técnicas similares a las de la Condesa de Aranda, en fechas cercanas. Ella parece anticipar también el *Oráculo* graciano al colocar aquí 200 jaculatorias al final, «dichas con el corazón en la boca», que completan el carácter aforismático de esta obra que se cierra con unas postrimerías.<sup>27</sup>

Como se ha visto, el traductor en ningún momento revela la identidad de la autora y atribuye la obra al agustino Pastor. En este texto se detectan algunas tendencias muy comunes entre los traductores italianos de la prosa barroca española de ‘ideas’: por ejemplo, ampliificaciones y añadidos para explicitar el texto castellano. Ya desde el análisis del incipit de la «Introducción» pueden verse estas constantes, como sería la sustitución de pronombres con perífrasis y sustantivos. Véase la traducción del sintagma «memoria de la muerte» con la expresión bimembre «l'utilità e la necessità di star pronti e preparati per la morte» y la de los pronombres «della» y «dejarla», respectivamente con «di ben prepararsi» y «della nostra morte»:

Un gran volumen fuera breve para empresa tan difícil de persuadir como la memoria de la muerte, escusa bastante si me alargare en esta introducción forzosa al ejercicio della, la cual pretendo obre lo que no pueden los desengaños continuos de la brevedad de la vida y la incertidumbre en la hora de dejarla [...] (p. 301).

Un gran volume sarebbe breve per un'impresa cotanto difficile quanto si è il persuadere l'utilità e la necessità di star pronti e preparati per la morte, ciò di-

---

<sup>27</sup> Egido, *La Nobleza virtuosa de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián*, p. 29.



scolpa abbastanza la prolissità di questa introduzione necessaria all'esercizio di ben prepararsi; ad effetto che ella operi ciò che non puonno li disinganni continui della brevità della vita e dell'incertezza dell'ora della nostra morte.

Esta tendencia puede advertirse también en los ejemplos siguientes:

[...] solos los que dice san Ambrosio están muertos porque no viven en él pueden **tenerla** por hórrida y formidable (p. 323).

[...] quelli solamente che non lo temono dice san Ambrogio che sono morti o devono tenere per orrida e formidabile la morte (p. 15).

«estos» (p. 334); «li demoni» (p. 21)

[...] tomarán luego los gusanos posesión de **lo** que con tanto cuidado y regalo por muchos años se guisó para él de ellos» (p. 413).

Li vermi piglieranno subito il possesso **di quelle carni** che con tanta diligenza e delicatezza si accarezzarono (p. 46).

En el ejemplar conservado faltan las páginas que se corresponden a la «*Consideración sobre el Infierno*» – quizás por juzgarlas demasiado efectistas – y se reducen a 75 las 200 jaculatorias del original. Además, puede detectarse una tendencia general hacia la eliminación de todo lo que no se juzga estrictamente ortodoxo; se eliminan referencias mitológicas (por ejemplo a Venus, p. 3), pasajes de clásicos e incluso bíblicos, aunque se citan en latín *auctoritates* religiosas que el original traduce:

[El sol camina] al ocaso de su muerte diaria a ponerse en la sombra y frío de Aquilón (p. 302).

Nasce il sole e con velocità camina all'ocaso di sua morte giornaliera e a nascondersi nell'oscura notte (p. 2).

[...] pues como dice Menandro vida y dolor son inseparables (p. 327).

[...] sendo inseparabili vita e dolore (p. 17).

Para nada de lo bueno que se puede hacer hoy debemos esperar el día de mañana y más para lo que tanto importa. El morir dice el Eclesiástico, no mañana sino hoy (p. 316).

Quel bene che si puole far oggi non aspettiamo a farlo dimani (p. 10).

Cuando le dijo Dios a Adán muriendo morirás, dice Nicolao de Lira (p. 311).

Quando Dio disse ad Adamo *morte morieris* soggiunge Nicolao de Lira (p. 7).

En escasos casos parece que el traductor cambia el texto o lo amplifica para lograr una mayor claridad teológica:

Tras esto haréis el examen de conciencia que substituirá aquí por confesión y será en la forma que queda puesto atrás por no duplicarle, poniendo la fuerza en los actos de verdadera contrición (p. 338).

Dopo farete l'esame di coscienza accompagnato da atti di vera contrizione e da lacrime del cuore di non averla maggiore e ciò in luogo di confessione (p. 24).

[...] y averos me yo tantas veces de voluntad libre ofrecido, con esta misma quiero anticiparme Señor mío ha hacer muy de corazón de cuanto me ha de dejar con la muerte una total y irrevocable renunciación, pues así me debo, y todo lo debo a Vos (p. 342).

[...] a questa restituzione anticipo, Signore mio, l'unirvi di tutto cuore una totale irrevocabile rinuncia di tutto ciò devo a Voi e a me che devo lasciare con la morte (p. 27).

Alégrate de dejar la penosa cárcel deste cuerpo, espíritu semejante a la hermosura de Dios (p. 364).

Rallegrati di lasciare il penoso carcere di questo corpo per salvare e ridurre lo spirito somigliante alla bellezza di Dio (p. 42).

### El traductor omite

y lo que con ella se ha de considerar es que significa a Cristo, su cuerpo la cera, su alma el pábilo y divinidad la llama, la cual cera purísima labró como cera purísima la Virgen; también el pábilo significa la fe, fundamento de las demás virtudes, y la cera con que se ceba y se alimenta, la esperanza, como su llama la caridad. El tomarla en la mano es decir: «muero asido a Cristo y a las tres virtudes teologales como lo profesé en el bautismo» (p. 349).

Se eliminan también unas metafóras, simplificando los pasajes:

Espejos que dizen a cada uno se va perdiendo el color, los dientes se caen, el rostro se arruga y nevándose el puerto llega el yelo de la muerte (p. 304).

Li specchi ci mostrano che si va perdendo il colore, che cadono li denti, che si increspa la pelle, che arruga la faccia, che si incanutiscono i capelli e che alla vece di questi succede il [g]elo della morte (p. 2).

[...] freno a la lengua a los ojos candados y al corazón muchas puertas ciñendo el cuerpo como difunto y contentándonos con poco para caminar ligeros (p. 307).

[...] mettiamo freno alla lingua contentiamosi di poco per caminar più leggeri (p. 5).

Aunque por lo menos en un caso se detecta el caso contrario:

¿Qué te puede consolar en este mar tempestuoso lleno de peligros sino aver de acabarse para gozar de la segura y eterna felicidad? (p. 365).

Che può mai consolarti in questo mare tempestoso, pieno di pericoli, se non finire **la navigazione** per godere **il porto** di sicura ed eterna felicità? (p. 42).

Se sustituyen referencias al contexto cultural y religioso hispánico (p. 349: «nuestra Señora de Monserrate»; p. 31: «Santissima Vergine»):

No deis ventaja a aquella nación de Indios que si bien como bárbaros sin fe toman la muerte con sus manos cansados de vivir, manifiestan en ello el valor de sus corazones no temerosos de la muerte ni asidos a la vida (p. 315).

Non lasciate il vanto (ma nemmeno li imitate) [...] (p. 9).

Otras diferencias se deben al sistema comunicativo diferente en las formas de tratamiento en los dos idiomas. El texto italiano se dirige a Dios con la segunda persona plural en lugar de la segunda singular del original:

Señor mío, por las lágrimas que derramaron tus divinos ojos por mí, te suplico (p. 345).

Signor mio, per le lacrime che per mia salute diramorono dagli occhi vostri divini, vi supplico (p. 28).

[...] por medio dellas (p. 345); per mezzo delle vostre lagrime (p. 28)

[...] eres la más bella flor y en que el Espíritu Santo hace su asiento (p. 346).

[...] ivi siete il piú bel fiore (p. 29).

#### 4. *La traducción de la Carta a Antonio de Mendoza*

A pesar del título, la *Carta a Antonio de Mendoza* no es una epístola consolatoria dirigida a un único destinatario, sino una obra escrita para unos lectores – quizás los miembros de un círculo intelectual neoestoico – que podían apreciar el despliegue de erudición bíblica y clásica y compartir sus afirmaciones filosóficas. El finado es un pretexto: solo se pretende describir el proceso de autoconocimiento que experimenta el narrador en el entierro de un amigo, llevándole a pedir a Dios que le desate de su cuerpo y de la vida terrenal. Solo de vez en cuando se alude al destinatario, a quien más que consolarle por el duelo se quiere convencer con argumentos racional-filosóficos presentándole el ejemplo de la ‘conversión’ del narrador. Los editores y comentaristas, a partir del encabezamiento de la edición de Tarsia, – «Carta que escribió Francisco de Quevedo en la muerte de un amigo a Don Antonio de Mendoza, cauallero del Abito de Calatraua, Ayuda de Camara de la Magestad del Rey Don Felipe Quarto nuestro Señor. Aconseja en ella que el hombre sabio no deue temer lo forçoso del morir, antes si despreciar sus miedos, y horrores» – han identificado al destinatario con el poeta cortesano y autor dramático Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), quien colaboró con Quevedo en la redacción de algunas obras teatrales y fue «comendador de Zurita del orden de Calatrava, secretario de Cámara y de justicia de la Magestad del Rey Don Phelipe IV en Suprema Inquisición» como rezan las portadas de sus obras.<sup>28</sup> Sin embargo, puesto que los manuscritos no ofrecen otros elementos para su identificación, si se exceptúan el nombre y un apellido, conviene recordar que éstos últimos pueden remitir también a otros muchos personajes.

---

<sup>28</sup> Sobre este personaje cfr. G. A. Davies, *A Poet at Court*, Dolphin Court, Oxford 1971.

Por lo que se refiere a la cronología, casi todos los estudiosos<sup>29</sup> siguen a Fernández Guerra<sup>30</sup> quien, en su edición del *Epistolario* quevediano, fecha la obra en 1632 sin proporcionar datos para confirmar esta hipótesis. La aceptación de esta fecha se debió quizás a las importantes relaciones intertextuales que la obrita mantiene con otros textos quevedianos de estos años, entre ellos: *Doctrina moral* y su reescritura, *La cuna y sepultura* (1635), y *Epicteto y Focilides en español con consonantes, con el origen de los estoicos y su defensa contra Plutarco y la defensa de Epicuro contra la común opinión* publicado en 1635.

La traducción de la *Carta* se hace a partir de un texto muy parecido a la *princeps* de Tarsia de la que retoma, por ejemplo, título y subtítulo. No obstante, en algunos casos, el texto está corregido de acuerdo con las variantes de los manuscritos (por ejemplo, traduce «affretta» y «gelido» que remiten a *aguija* y a *helada* más que a *aquexa* y *clara*, lecciones de la *princeps*).<sup>31</sup>

Por lo demás, en algunos casos, el traductor amplifica simplificando el tejido conceptista de la prosa quevediana – una actitud, como hemos visto, común en la época – en otros aporta significativos recortes especialmente en la última parte de la obra: se omite, por ejemplo, la *oración* y un pasaje autobiográfico, quizás por demasiado corrupto y complejo o porque podía considerarse ambiguo y relacionado con la justificación filosófica pagana del suicidio:

No es según esto, bueno el vivir demasiado, **sino el vivir bien** por lo cual el sabio vive cuanto debe y no cuanto puede. Y pues es más humana cosa considerar la vida que llorarla, de parecer de Séneca, **yo quiero del mío hacerlo así;**

<sup>29</sup> Cfr. entre otros, F. de Quevedo y Villegas, *Epistolario completo*, ed. L. Astrana Marín, Madrid 1946, pp. XXXI-XXXII; J. M. Balcells, *Quevedo en La cuna y sepultura*, p. 115 y 139; K. A. Bluher, *Seneca en España*, Gredos, Madrid 1983, p. 453; P. Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, prólogo de A. Zamora Vicente, Castalia, Madrid 1999, pp. 958-960 adscribe la obra a 1635.

<sup>30</sup> F. de Quevedo, *Epistolario*, en *Obras*, ed. Fernández Guerra, I, núm. LXXIV, pp. 551-554.

<sup>31</sup> Dejo para otro trabajo la edición y el estudio del texto de la *Carta* que transcriben los manuscritos. Cito por el facsímil P. A. de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. de F. B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1997, pp. 163-81. Transcribo el texto introduciendo ortografía, acentuación y puntuación actuales. El lector puede encontrar una versión de la *princeps* enmendada con las lecciones de dos manuscritos en la citada edición de Fernández Guerra.

**pues por breve no se puede que nosotros breve la hicimos, que no la recibimos, ni somos de ella pobres, sino largos** (p. 164).

Non è dunque bene il viver molto, il savio vive quanto deve, non quanto può; ed è meglio considerar la vita che piangerla a parere di Seneca (p. 82).

El ejemplo anterior es una buena muestra de la tendencia general hacia la atenuación de la importancia (o por lo menos la selección) de las fuentes clásicas en este sentido puede interpretarse la errata «Maridale» para «Marcial» y la atribución de una cita de Salustio a Platón – omitiendo referencias (ej. «la epigrama griega» / *om.*) y conceptos claves («y en confirmación de que es sepulcro, él mismo dice: – Nuestro cuerpo se llama *soma*, o *sima* que es sepulcro del alma» / «e per confirmazione che il corpo è sepulcro, soggiunge che lo è dell'anima»), como en la cita siguiente la mención a las «cosas ajenas» de Séneca (*omnia aliena sunt*):

¿Quién me dará, – dijo Séneca, *Epist. I* – que ponga algún precio al tiempo, que estime el día que entienda que cada día se muere? En esto nos engañamos que aguardamos la muerte estando ya pasada por nosotros la mayor parte de ella. Todo lo que se detiene la muerte haz, mi Lucilio, ocupación tuya y que lo que escribes y obras abraza **todas las horas** y así vendrá a ser que **pierdas** menos del día de mañana si aprovechas el de hoy. La vida se pasa mientras se difiere. **Todas las cosas, mi Lucilio, son ajenas**, solo el tiempo es maestro (pp. 175-76).

Chi mi darà, scrisse Seneca, *Epist. I*, che io ponga prezzo al tempo e stimi quel giorno nel quale intenda che ogni giorno si muore? In ciò ci inganniamo che aspettiamo la morte come novità sendoci già passata la maggior parte di essa finché la morte finisca il viaggio. Siegui [o mio Lucilio] ad occuparti e fa che ciò che scrivi ed operi sia distribuito ogni giorno perché in tal modo meno perderai quel giorno di dimani se ti approfitti di quello d'oggi. La vita passa mentre si differisce, solo il tempo è maestro (p. 82).

Otras omisiones son difíciles de explicar y quizás ya estaban presentes en el texto original utilizado:

Y si alguna cosa no dejan los hombres, es los amigos que como todos van a la muerte no hace el que acaba primero sino adelantarse un poco de los que le siguen; y así hace mal el que se despide del que corre tras él pues ve que le va siguiendo **y que por la misma senda va adelante y que le ha de aguardar por fuerza** (p. 170).

Se qualche cosa gli uomini non lasciano addietro sono gli amici veri, perché come tutti vanno alla morte, quello che primo la incontra non fa altro che avan-

zarsi un poco a quelli che lo sieguono e così fa male quello que si licenzia dall'altro che li corre dietro (p. 77).

Las ampliaciones, a falta de correspondencias en todos los testimonios, pueden atribuirse al traductor y, a su interés en explicitar el contenido moral:

¿Qué otra cosa dice la primavera hermosa que una niñez a que después por las vueltas del tiempo sucede la juventud del verano y luego la consistencia de un estío y tras él la vejez de un otoño y ultimamente una muerte **clara** [ms. helada] de un frío invierno? (p. 167).

Che altro è la primavera che una fanciullezza **bella**, alla quale succede la gioventù dell'estate, **infestata da infortuni e languidezze connaturali a quella stagione**, alla quale si accompagna l'autunno, vecchiezza dell'anno che finisce con il **gelido** inverno, che nell'uomo è la morte (pp. 74-75).

Dejó en la **tierra** campos que regar con sudores; posesiones que (como dijo el epigrama griego) tienen por dueño firme la sucesión, dejó en la tierra muchos afanes que le debían de divertir de la paz de la conciencia. Dejó una venta que con su hermosura y regalo, le detenía llegar a la patria que buscaba. ¿Quién será el necio que llame en un camino beneficio la tardanza de su jornada? (p. 167).

Lasciò l'**amico mio** campi da innaffiar con sudori, possessioni che hanno per fermo padrone la successione, lasciò in terra molti affanni che **sogliono turbare** la pace della coscienza; lasciò un albergo che **con apparenza** di bellezza e piaceri, li procrastinava l'arrivo alla Patria. [Chi] sarà quell'ignorante che in un altro viaggio stimi beneficio la tardanza di finirlo? (p. 75).

Asimismo, hay que destacar un caso en que la ampliación puede deberse a una distinta lectura presente en el texto original:

Según esto razón tuve yo de ver a mi amigo que fuera de la venta tenía ya los pies en la patria que buscó (pp. 167-68).

Perciò ebbi ragione di **rallegrarmi** di veder il mio amico che uscito dall'albergo era entrato nella patria che ricercava (p. 75).

A un afán predicatorio puede atribuirse la sustitución de la primera o segunda singular con la primera o segunda plural: «me veo libre» / «ci rende liberi»; «dirás» / «direte», «nota» / «notate» mientras que a la aludida estrategia de suavización del texto pueden deberse las omisiones de adjetivos connotados – «cruel plazo»

(p. 169) / «prolongo» (p. 76) –, las sustituciones de un sustantivo con un pronombre neutro – «Solo se hurta a la fortuna **la hacienda** que se da al benemerito» (p. 171) / «solamente si sottrae dalle disgrazie **ciò che** si dà al benemerito» (p. 78) – y las simplificaciones de estructuras bimembres:

[...] luz que no sabe dar lugar a la noche y a la tinieblas [...] (p. 169).  
 [...] luce che non ammette tenebre [...] (p. 76).

Sueños varios que se entretuvieron numerosos y llegando la luz se desvanecieron porque no veamos aquellas cosas que se deben mirar u oír (p. 172).

Sogni bugiardi, che allo spuntar della luce svanirono acciò non vediamo quelle cose che devono vedersi (p. 79).

Por lo menos en un caso, sin embargo, la simplificación de una ditología corre parejo con la introducción de otra:

Esto escribo a Vmd señor don Antonio para que con **igual** ánimo despreciando los miedos de la muerte amiga, los pase a los trabajos del vivir; y filósofo no deje **vencer ni doblar** el espíritu de la opinión común y espantosa (pp. 180-181).

Ciò scrivo a V.S. (Signor Don Antonio) acciò con animo **eguale e superiore**, disprezzando li timori della morte amica non lasci **vincere** lo spirito dalla comune opinione piena di spavento (p. 84).

En el pasaje siguiente, una cita del *Enchiridion* de Epicteto, el traductor elige hacer hincapié más en el motivo de los vestidos que en el de los distintos papeles en el teatro de la vida:

[...] solo nos ha de consolar ver que el hacer rey, pobre o humilde, dura solo mientras hacemos las figuras en el tablado de la vida, que en entrando en el vestuario de la sepultura, todos somos igualmente representantes y se conoce que la diferencia estuvo solo en los vestidos. Hizo mi amigo ya su personaje; diole Dios el **papel** corto; acabole en pocos días; desnudose de la ropa del cuerpo, dejola en el vestuario de la tierra, y descansa ya del oficio trabajoso, como dice San Pablo: Pasa la figura de este mundo. ¿Murió? No pasó a mejor vida (pp. 172-73).

[...] solamente deve consolarci il vedere che l'esser re o povero ed umile dura soltanto che facciamo figura nel palco della vita ma entrando nel sepolcro, tutti siamo ugualmente rappresentanti e si conosce che la differenza sta solo nel vestito che si porta alla sepultura. Il mio amico fece la sua comparsa; Dio li



diede corta la **veste**; si logorò e finì in pochi giorni e snudato di quella la lasciò nella guardarobba della terra, già riposa dal suo faticoso ufficio e (come dice San Paulo) passa la figura di questo mondo (p. 79).

En conclusión, el análisis de las dos traducciones confirma, pues, la idea de que la elección de ambas obras españolas incluidas en la colección – así como de los *Sentiments* de Bernières-Louvigny – pudo ser un intento de acercar un público cortesano a la temática de la muerte gracias a unos textos compuestos por la élite laica y aristocrática del siglo anterior, que abordan el tema desde perspectivas filosóficas y religiosas diferentes. No sabemos nada, sin embargo, de la acogida del libro por parte de los lectores de la ciudad sabauda. Hemos visto con Braidà que por un lado las inquietudes intelectuales y religiosas de una parte de los lectores les acercaba a otro tipo de obras, más modernas, al hilo de las nuevas tendencias europeas. Por otro, podemos quizás entender la selección de estos escritores como un ejemplo más de su fortuna y difusión europea que continúan ya bien entrado el siglo XVIII. Este fenómeno atañe tanto a la literatura barroca española como a la italiana, como nos han mostrado en sus ponencias los participantes en este coloquio y, por lo menos en este caso, es difícil reducirlo sin más a una tendencia conservadora.

SÒNIA BOADAS

LA DIFUSIÓN DE LA OBRA DE DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO  
EN ITALIA<sup>1</sup>

Si bien es cierto que los estudios sobre la figura y la obra de Diego de Saavedra Fajardo se han multiplicado durante las últimas décadas, poca ha sido la atención que se ha prestado a la difusión que tuvo su producción literaria en Europa. Hasta el momento sólo se han realizado estudios parciales sobre este tema, como las importantes aportaciones de Díez de Revenga sobre la recepción de Saavedra Fajardo en el siglo XVII, donde se analizan y detallan las ediciones que se publicaron durante el siglo en que vivió el murciano, o el trabajo de Boadas y Gernert que pone énfasis en la recepción de las obras del diplomático en la Alemania ilustrada del siglo XVIII.<sup>2</sup> Con la intención de colmar una parte de este vacío se gestó este artículo, centrado principalmente en el análisis de la difusión de Diego de Saavedra en Italia.

La bibliografía clásica señala que fueron dos los textos del literato murciano que gozaron de su correspondiente traducción a la lengua de Dante y Petrarca:<sup>3</sup> *Empresas políticas* y *República Literaria*. Sin embargo, lo que hasta el momento ha pasado inadvertido

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación FFI2011-22929 («Diego de Saavedra Fajardo y las corrientes intelectuales y literarias del Humanismo») financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>2</sup> Véase F. J. Díez de Revenga, *La difusión de la obra de Saavedra Fajardo*, «Monteagudo», 72 (1981), pp. 51-54; *La recepción de Saavedra Fajardo en su siglo*, «Crítica Hispánica», 32, n. 2 (2010), pp. 271-96; S. Boadas y F. Gernert, *Lectores de Saavedra Fajardo en la Alemania ilustrada: Leipzig y la traducción alemana de Locuras de Europa*, «Studia Aurea», 4 (2010), pp. 81-103.

<sup>3</sup> Me refiero a los manuales bibliográficos tradicionales, como el de A. Palau i Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispanoamericana*, Palau i Dulcet, Barcelona 1948, vol. XVIII, pp. 192-99.

a la crítica, es que el diálogo lucianesco que Saavedra escribió durante la ociosidad de las negociaciones en Münster, ese opúsculo que tituló *Locuras de Europa*, también tuvo su versión y su difusión en italiano.

### *Empresas políticas*

Como es bien sabido la *editio princeps* de *Idea de un príncipe político cristiano* se publicó en Múnaco (Múnich) en 1640, y sólo dos años después en Milán salió a la luz la segunda edición (1642). Son varios los estudios que analizan los cambios que existen entre estas dos ediciones, destacando la alteración en el orden de varias empresas, la supresión de algunas de ellas y la incorporación de otras tantas. Asimismo, Saavedra modificó considerablemente las citas de Tácito a favor de ejemplos bíblicos, un cambio que podía deberse a ciertas críticas que había suscitado la primera edición, cercana a una ideología tacitista que por entonces se identificaba con el influjo de Maquiavelo.<sup>4</sup> El mismo Saavedra afirmaba haber modificado de tal manera el texto, que parecía una obra diferente:

Con esta posta envío a V. E. uno de mis libros impreso en Milán que sin duda es mucho mejor que el primero porque hay tantas cosas mudadas y añadidas que parece otro. No merece su lectura la atención de V. E. pero debo envialle en demostración de mi decoro. Va con él otro para el doctor Chifflet, suplico a V.E. mande que se le dé.<sup>5</sup>

Fue esta segunda edición, este texto cualitativamente superior al primero, según palabras de Saavedra, el que se difundió por todo el continente europeo, contando con traducciones al italiano, latín,

---

<sup>4</sup> Véanse los estudios de J. García López, *Quevedo y Saavedra: dos contornos del seiscientos*, «La Perinola», 2 (1998), pp. 237-60 y *La Biblia en la prosa culta del siglo XVII*, en *La Biblia en la literatura española*, dir. G. Del Olmo, Editorial Trotta, Madrid 2008, vol. II, pp. 265-88; y los trabajos de S. López Poza, su introducción a la edición de *Empresas políticas*, en especial las páginas 64-76, y su artículo *La erudición en las Empresas políticas*, C. Strosetzky (coord.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster 2001, pp. 813-25.

<sup>5</sup> Carta de Diego de Saavedra al marqués de Castel-Rodrigo. Münster, 7 de enero de 1645. *Chifflet* es Jean Jacques Chifflet, médico de cámara de Felipe IV y autor de una obra encomiástica a favor de la monarquía hispánica, con el que Saavedra entabló una gran amistad.

francés, alemán, holandés e inglés.<sup>6</sup> De todas ellas, la primera que se publicó, fue la versión en lengua italiana. En 1648, apenas seis años después de la edición milanese de 1642, aparecía *L'Idea di un Prencipe Politico Christiano* en la imprenta veneciana de Marco Garzoni.<sup>7</sup> Esta traducción, obra del doctor Paris Cerchieri, tal y como el mismo título indicaba, partía del texto español de la segunda edición: “dall’ultima e più copiosa editione hora trasportata dalla lingua spagnuola”. La obra estaba dedicada a Giovanni Fernando (1605-1665), príncipe de Porcia y conde de Brugnara, que fue ministro y presidente del consejo privado del Emperador Leopoldo I.



<sup>6</sup> Véase Palau i Dulcet, *Manual del librero*, pp. 195-96 y F. J. Díez de Revenga, *La primera edición inglesa de las Empresas de Saavedra Fajardo* (Londres, 1700), «Murgetana», 122 (2010), pp. 71-86.

<sup>7</sup> El título completo de la obra rezaba: *L'IDEA / DI VN PRENCIPE / POLITICO CHRISTIANO. / DI D. DIEGO SAAVEDRA FACHARDO. / Rappresentata con bellissime Imprese, quali dimostrano il vero / Esser Politico, con Esempli Historici, e Discorsi Morali. / Dall'ultima, e più copiosa Editione, hora trasportata dalla lingua / Spagnuola, dal Signor Dottor Paris Cerchieri. / DEDICATA / ALL'ILLVSTR.<sup>MO</sup> ET ECCELL.<sup>MO</sup> SIGNOR / GIO: FERDINANDO / CONTE DI PORTIA, ET BRVGNARA; / Sig. di Sanozezza & Premb, Maggiordomo maggiore Hereditario / del Contado di Goritia, di S.M. Ces. Gentilhuomo di camera / Consil. & Ambasciatore alla Sereniss. Rep. di Venetia. / In Venetia, MDCXLVIII. / Per Marco Garzoni, All'Insegna del Rè.* Esta edición aparece reseñada en Palau i Dulcet, *Manual del librero*, p. 195 y en Díez de Revenga, *La recepción de Saavedra Fajardo*, p. 290.

Esta traducción presentaba algunos cambios respecto al texto castellano de 1642. En la versión italiana desapareció la dedicatoria de Saavedra al príncipe Baltasar Carlos, a favor de una inscripción del impresor, Marco Garzoni, firmada en Venecia el 19 de mayo de 1648. En este breve pasaje laudatorio, donde Garzoni elogiaba las virtudes y cualidades de Giovanni Fernando, se hacía una breve referencia al prefacio original del murciano y a la difusión que había tenido el texto por toda Europa:

Questa nobilissima *Idea* piena di maestosa gravità nacque, non sono molti anni, in Spagna sotto l'augustissima protezione di quel sovrano Principe, il quale rapito da intempestiva morte alla terra per andar à sublimarsi maggiormente in cielo, non ha potuto porgerle quell'intero favore, che meritava un'opera sì riguardevole e fruttuosa. Ella ha però scorso alcun tempo nel suo habito per tutta l'Europa molto ben veduta, e raccolta: e vien'hoggi da me fatta vestir all'Italiana, a ricovrarsi sotto il cortese patrocinio di V.E.

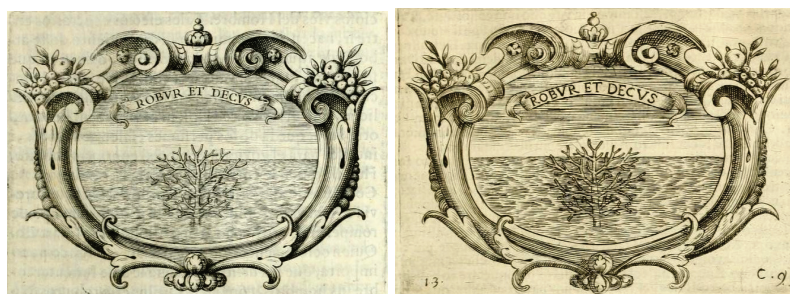
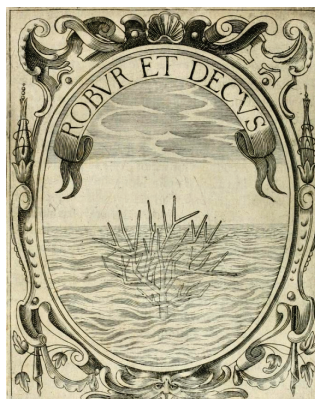
A continuación se transcribía en latín la correspondencia que Saavedra mantuvo con Erycius Puteanus, tal y como había aparecido en la edición milanese de 1642, seguido de un prólogo titulado 'L'autore a qui legge', una traducción prácticamente literal del texto que Saavedra había incluido en sus ediciones españolas, donde daba cuenta del proceso de redacción de la obra y de la intención que tuvo al coger la pluma para darle forma: «Nell'otio travaglioso de miei continouati viaggi per l'Alemagna, et per altre Provincie, pensai à queste cento imprese, quali formano la *Idea d'un Principe Politico Cristiano*, scrivendo nelle hosterie, quello che havevo frà di me per lo camino discorso...».<sup>8</sup> Antes del índice de la obra, se insertaron también unas palabras en honor a Paris Cerchieri, el traductor, que había fallecido en 1648. Por otra parte, el sumario de emblemas era una clara traducción del índice de la segunda edición de *Empresas políticas*, con la correspondiente agrupación por capítulos, que no existía en la *editio princeps* castellana, y con los cambios propios de la segunda edición.

Con respecto a los grabados que aparecen en la obra, a pesar de las palabras de Palau i Dulcet, quien afirmó que fueron tomados de

---

<sup>8</sup> «En la trabajosa ociosidad de mis continuos viajes por Alemania y otras provincias, pensé en esas cien empresas, que forman la *Idea de un Príncipe Politico Cristiano*, escribiendo en las posadas lo que había discurrido entre mí por el camino...». D. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. S. López Poza (ed.), Cátedra, Madrid 1999, p. 172.

la edición de 1640, es evidente que partieron de la segunda impresión castellana de 1642. Las imágenes que aparecen a continuación no dejan lugar a dudas<sup>9</sup>:



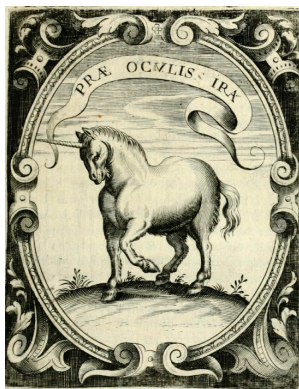
Los grabados corresponden a las *picturae* de la empresa III. La primera, arriba al centro, es de la *editio princeps* (Mónaco, 1640), la de abajo a la izquierda pertenece a la segunda edición española (Milán, 1642) y la de abajo a la derecha está tomada de la edición italiana de 1648.

Los dibujos de la *editio princeps* española de 1640 se grabaron en el taller de los Sadeler, en Múnich, caracterizado por un estilo manierista que se percibe sobre todo en las cartelas que rodean las *picturae*. En la segunda edición de 1642, los grabados eran diferentes y muy probablemente salieron del taller de los Bianchi en Milán, donde los emblemas lucían unas decoraciones más barrocas, que sirvieron de inspiración para los dibujos de la edición ve-

<sup>9</sup> Véase Palau y Dulcet, *Manual del librero*, p. 195: «100 grabs. Color iguales a la 1.<sup>a</sup> edición castellana».

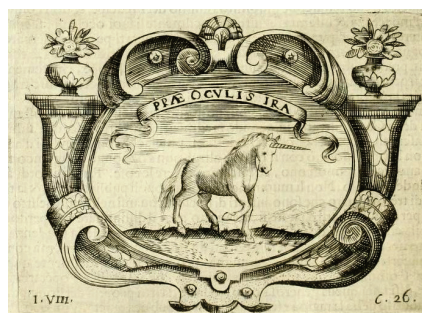


neciana.<sup>10</sup> Un detenido análisis de estas *picturae* nos corrobora que algunas de ellas sufrieron pequeñas modificaciones. Mientras que en la edición italiana se conservaron todos aquellos lemas que habían aparecido en latín, se tradujeron al italiano los que en la edición de 1642 estaban en castellano; por ejemplo, la empresa V, ‘Deleitando enseña’, pasó a ser ‘Dilettando insegna’. Además, y como ya había sucedido en algunos casos en la edición milanese del 42, en varias ocasiones el dibujo de los emblemas se había copiado sin invertir el sentido, cuando era bien sabido que después del proceso de estampación, la imagen aparecería simétrica a la de la plancha<sup>11</sup>:



<sup>10</sup> Todas las *picturae* de la *princeps* italiana incorporaban una numeración en la parte inferior izquierda que indicaba el número de capítulo y el número de empresa y otra en la parte inferior derecha que hacía referencia a la página en la que debían aparecer.

<sup>11</sup> Para las diferencias entre la edición de 1640 y la de 1642, véase el estudio introductorio de S. López Poza en Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, pp. 93-108.



Aun así, esta obra italiana gozó de tres reediciones sin cambios sustanciales: el 1654 en Venecia por el mismo Marco Garzoni, y el 1664 y el 1677 en la imprenta también veneciana de Nicolò Pezzana. En este taller de imprenta, en 1678 se publicó una nueva edición de la obra, dedicada ahora a Giovanni Pesaro, que fue dogo de la República de Venecia desde 1658 hasta su muerte, en 1659. El título de esta nueva edición era ligeramente distinto de la primera, y rezaba *L'idea del prencipe político Christiano*.<sup>12</sup>



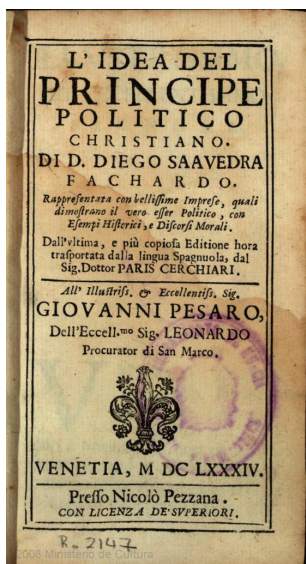
<sup>12</sup> Véase Palau y Dulcet, *Manual del librero*, p. 195, Studiolum (<http://www.studiolum.com/es/cd01-saavedra.htm>), y Díez de Revenga, *La recepción de Saavedra Fajardo*, p. 294 y *La difusión de la obra de Saavedra Fajardo*, pp. 51-54.



La dedicatoria que encabezaba el texto estaba firmada por Niccolò Pezzana, en Venecia el 28 de octubre de 1677. En ella se glorificaba la figura de Giovanni Pesaro, que se convertía así en el centro de todas las ovaciones: «Chi trae l'origine d'alto linaggio, ha per ereditaria la prudenza politica. V. E. che deriva dall'inclito sangue de' Carosi decantato gloriosamente da gl'Istorici, non può avere, che una mente, tutto indendimento», y a quien se encomendaba la protección y el mecenazgo de la publicación: «Dirò fortunato questo libro illustrato dal nome suo glorioso, ma più felice la mia divozione per aver incontrato in un soggetto adeguato all'altezza delle prerogative, che l'accompagnano, e per cui, spero, non isdegnarà la sua bontà il presente Tributo per ammetterla al privilegio specioso della sua alta protezione, protestandomi eternamente».

Después de la dedicatoria aparecía la transcripción de las cartas latinas que Saavedra había intercambiado con Puteanus, como en la edición de 1642, y a continuación, el índice de los emblemas dividido en varios capítulos, igual que en la segunda edición española. El prólogo al lector tenía exactamente el mismo texto que la primera traducción italiana, y las palabras del impresor dedicadas a la muerte de Cerchiari tampoco presentaban modificaciones respecto a la versión de 1648. A pesar de que el texto y el contenido de las empresas siguió siendo el mismo, en esta ocasión se optó por eliminar las notas al margen y se substituyeron por una anotación al final de cada empresa. Los grabados eran muy parecidos a los de la *princeps* italiana, con algunas variaciones puntuales en la decoración de los dibujos centrales y, al igual que pasaba con la edición de 1648, con algunas *picturae* a la inversa.

En 1684, la obra tuvo una nueva reedición en la misma imprenta veneciana. Por lo que se refiere al contenido, el texto de 1684 no presentaba diferencias respecto al de 1678: la misma dedicatoria de Niccolò Pezzana –incluso con la misma fecha, Venecia, 28 de octubre de 1677–, la transcripción de las cartas latinas de Puteanus, el índice dividido en capítulos, el mismo prólogo del autor y del impresor, y la misma distribución de las notas al final de cada empresa. Sin embargo, lo que sí se modificó ligeramente fue la decoración de la portada, como se puede apreciar en la siguiente imagen, y las *picturae* que acompañaban los emblemas:



Los grabados presentaban cambios sustanciales en relación con las anteriores ediciones italianas. Los dibujos, que seguramente se inspiraron en los de la edición de 1678 – que a la vez estaban tomados de la *princeps* italiana, y estos de la edición castellana de 1642 – eran mucho más simples, sin sombras ni efecto de relieve, meramente delineados. Compárese, por ejemplo, la *pictura* de la décima empresa de la edición italiana de 1684, con el resto de ediciones arriba comentadas<sup>13</sup>:



<sup>13</sup> Asimismo, siguen a la inversa las mismas *picturae* que en las ediciones italianas anteriores.

Además de todas las publicaciones aquí reseñadas, el rastreo documental de traducciones italianas me ha llevado a descubrir un nuevo ejemplar de *Empresas políticas* que no aparece referenciado en ningún catálogo de ediciones saavedrianas. Se trata del códice con signatura Ms. Italiens 1664 (antiguamente Cordeliers 151) que se conserva en la Bibliothèque Nationale de France<sup>14</sup>, cuyo título reza: *IDEA / D'UN PRINCIPE POLITICO CRISTIANO / Rappresentata in cento Emblema / DEDICATA AL PRINCIPE DELLE SPAGNE / DA / Don Diego Saavedra Faxardo, Cavaliero dell' / ordine di Santiago, del consiglio di S. M.<sup>ia</sup> / nel Supremo dell'Indie, e suo Ambasciad.<sup>re</sup> / Plenipotenziario ne' tredici Cantoni, nella / Dieta Imperiale di Ratisbona, per il / Circolo e Casa di Borgogna, e nel / Congresso di Munster per la Pace / Generale.*

Se trata de un interesante manuscrito de 1091 páginas, con algunas *picturae* dibujadas a mano. Resulta difícil precisar la fecha de la traducción, aunque la reproducción del nombramiento de Saavedra como Embajador Plenipotenciario para la paz en Münster en el título de la obra permite pensar que su redacción fue posterior a junio de 1643. Dado que la difusión de las ediciones impresas tuvo muy buena acogida a partir de la primera traducción de 1648 – como muestran las varias reimpresiones que tuvo la obra –, es probable que la traducción manuscrita fuera anterior a esta fecha, seguramente pensada para difundirse rápidamente por alguna corte italiana. Sin embargo, y por motivos que desconocemos, la obra restó incompleta, ya que sólo se completaron nueve de las cien *picturae*.

A nivel textual, un rápido cotejo permite observar cómo la traducción del texto parte de la segunda edición española de *Empresas políticas*. A pesar de omitir la correspondencia con Erycius Puteanus, que se reproducía en la edición española y se reproducirá después en todas las impresiones italianas, el orden en que aparecen las empresas y la división del índice en varias partes permiten afirmar que esta traducción manuscrita italiana proviene indudablemente del texto impreso en Milán en 1642. Asimismo, el título del manuscrito reproduce fielmente el de la portada de la edición

---

<sup>14</sup> G. Mazzatinti, *Inventario dei manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, Presso i principali librai, Roma 1886, p. 253.

de 1642<sup>15</sup> e incorpora la traducción de la dedicatoria de Saavedra al príncipe Baltasar Carlos, firmada en Viena, el 10 de julio de 1640:

Propongo a V.A. la *Idea de un Príncipe Político Cristiano*, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V.A. en la ciencia de reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa.<sup>16</sup>

Propongo a V.A. l'*Idea d'un Principe Politico Cristiano* representata con il bornio e con la penna affinche con gli occhi e con le orecchie (instromenti del sapere) resti maggiormente informato l'animo di V.A. nella scienza di regnare e servano le figure di memoria artificiale.<sup>17</sup>

A continuación, se versionó al italiano el prólogo de la obra, cuya traducción era diferente de la que apareció en todas las impresiones que hemos analizado hasta el momento:

Durante la penosa otiosità de miei continui viaggi per l'Alemagna ed altre Provincie pensai in questi cento Emblemi che formano l'*Idea d'un Principe Politico Cristiano*, scrivendo nelli alberghi qualche avevo discorso tra me stesso per il camino quando la corrispondenza ordinaria delli dispacci con il rè nostre signore, e co suoi ministri e gl'altri negozi pubblici, che stavano a mio carico mi davano qualche spazio di tempo.<sup>18</sup>

Nell'otio travaglioso de miei continuati viaggi per l'Alemagna, et per altre Provincie, pensai à queste cento imprese, quali formano la *Idea d'un Principe Politico Cristiano*, scrivendo nelle hosterie, quello che havevo frà di me per lo camino discorso, quando l'ordinaria corrispondenza de dipsacci co'l Rè nostro Signore, et con li suoi Ministri, et gli altri negotii publici, che erano sopra di me appoggiati, mi concedevano alcuno spazio di tempo.<sup>19</sup>

Es evidente que estamos ante una traducción diferente de la que apareció en 1648 y ediciones posteriores, hecho que reafirma la

<sup>15</sup> La portada de la edición milanese de 1642 rezaba: *IDEA / DE VN PRINCIPE POLITICO / CHRISTIANO / Rapresentada [sic] en cien empresas / DEDICADA / AL PRINCIPE DE LAS ESPAÑAS / NUESTRO SEÑOR / POR / Don Diego de Saavedra Faxardo Caua / llero del Orden de S.Iago, del Consejo de su / Mag<sup>d</sup>. en el supremo de las Indias, i su Emba / jador Plenipotenciario en los Treze Canto / nes, en la Dieta Imperial de Ratisbona por el / Circulo, y Casa de Borgoña, i en el Con / greso de Munster para la Paz General. / EN MONACO / A 1 de Marzo 1640 / EN MILAN / A 20 de Abril 1642.*

<sup>16</sup> Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, p. 169.

<sup>17</sup> D. Saavedra Fajardo, *Idea d'un principe politico cristiano*, Ms. Italiens 1664 (BNF), p. 1.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>19</sup> D. Saavedra Fajardo, *L'idea di un Principe politico christiano*, Marco Garzoni, Venecia 1648, prólogo.

posibilidad que se tratase de una traducción manuscrita anterior a la impresión de la *princeps* italiana. Otro punto de discordancia entre el manuscrito y las ediciones impresas es la transcripción del soneto que cierra la obra, una composición que va precedida por una *pictura* con el lema *Ludibria Mortis*. El editor del texto de 1648 optó por dejar el poema en castellano; en las impresiones de 1678 y 1684 se mantuvo la versión original castellana acompañada de una traducción al italiano; mientras que el anónimo autor del manuscrito decidió plasmar el soneto en italiano, una versión que poco tiene que ver con la que apareció en las ediciones impresas.

Las varias reediciones italianas de *Empresas políticas* que se imprimieron a lo largo del siglo XVII y la versión manuscrita que hemos reseñado – seguramente anterior a todas las impresas – muestran la importante difusión que tuvo la obra en Italia, y por extrapolación, su repercusión en toda Europa, ya que las traducciones de la obra a otras lenguas se multiplicaron considerablemente en los años posteriores a su aparición, dando lugar a versiones en latín, inglés, francés, alemán y holandés.

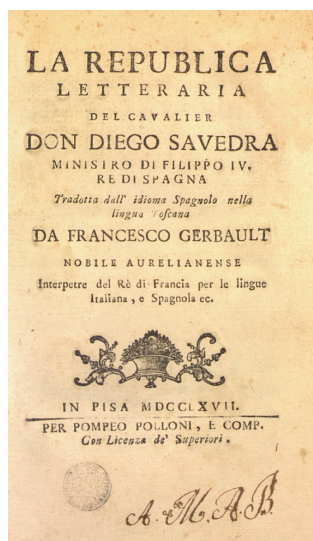
### *República literaria*

Durante el siglo XVIII, *República Literaria* gozó de una revitalización considerable tanto en España como en el extranjero, debido, como se ha señalado varias veces, a la edición que publicó Mayans en 1735 y a su *Alabanza a las obras de Diego de Saavedra Fajardo*.<sup>20</sup> La traducción alemana de la obra, *Die Gelehrte Republic*, que salió a la luz en Leipzig el 1748, tuvo como referencia la edición española de 1735 («Nebst Gregorii Mayans Lobrede auf die wohlgeschriebenen Werke des Saavedra»).<sup>21</sup> Asimismo, la primera traducción francesa, *La Republique litteraire*, que apareció el 1770 en Lausana también partía, tal y como indicaba su mismo título, de la edición mayansiana («Traduit de l'espagnol sur l'édition la plus correcte, publiée a Madrid en 1735»). A pesar de todo, hasta el momento no se ha calibrado la verdadera influencia que ejerció Mayans en la revalorización de la prosa de Saavedra Fajardo, si bien algunas de las versiones de *República Literaria*

<sup>20</sup> D. de Saavedra Fajardo, *República literaria*, Juan de Zúñiga, Madrid 1735.

<sup>21</sup> Véase Boadas y Gernert, *Lectores de Saavedra Fajardo*, pp. 81-103.

posteriores a 1735, como es el caso de la traducción italiana, parecen desconocer la edición del erudito valenciano.<sup>22</sup>



En 1767, en el taller de Pompeo Polloni, en Pisa, apareció la primera y única versión italiana conocida hasta la fecha, bajo el título *La Republica Letteraria*. La traducción salió de la pluma de Francesco Gerbault, intérprete del rey de Francia, y el título completo rezaba *LA REPUBBLICA / LETTERARIA / DEL CAVALIER / DON DIEGO SAVEDRA / MINISTRO DI FILIPPO IV. / RE DI SPAGNA / Tradotta dall' idioma Spagnolo nella / lingua Toscana / DA FRANCESCO GERBAULT / NOBILE AURELIANENSE / Interpretre del Rè di Francia per le lingue / Italiana, e Spagnola ec. / IN PISA MDCCLXVII. / PER POMPEO POLLONI, E COMP.*<sup>23</sup> Ni en el título ni en ningún apartado de la obra se hacía referencia a la edición madrileña de Mayans, lo que parece indicar que el traductor italiano desconocía esta publicación o que en todo caso se ciñó estrictamente al texto de la misma, omitiendo cualquier comentario al erudito y editor español.

<sup>22</sup> Por otra parte, falta reseñar la edición inglesa de la obra, *The Republick of Letters*, que apareció el 1727 en Londres, y por lo tanto, es anterior a la edición de Mayans.

<sup>23</sup> Véase Palau y Dulcet, *Manual del librero*, p. 199.

*La Republica Letteraria* era una versión de doscientas sesenta y seis páginas que partía muy probablemente de la edición castellana publicada en Alcalá de 1670.<sup>24</sup> Empezaba con una dedicatoria de Gerbault a la marquesa de Piovera, Artemisia Spínola Balbi. En este apartado laudatorio el traductor aprovechaba para mencionar a uno de los antecesores de la marquesa, al general Ambrosio Spínola, de quien reconocía la fama y la reputación que había adquirido en las grandes cortes europeas. A continuación, el mismo Gerbault añadía un prólogo al lector, donde dedicaba algunas páginas a la biografía de Diego de Saavedra, basándose, como él mismo indicaba, en la edición de 1672 de la *Biblioteca Hispania Nova* de Nicolás Antonio. Destacaba principalmente su educación en Salamanca, el título de Caballero de la Orden de Santiago y sus misiones diplomáticas al servicio de Felipe IV, con especial mención a las negociaciones como Embajador Plenipotenciario en Münster. Asimismo, también citaba las virtudes con que el mismo rey de España describía al prosista español: un hombre de gran calidad, prudencia, inteligencia, experiencia y tranquilidad; todo ello acompañado del juicio de Gerbault sobre la obra del murciano. Así pues, con la traslación de una de sus principales obras, el lector italiano podría gozar de «un giudizioso saggio delle belle arti, passando a discorrere gradatamente delle più gravi discipline, con metodica accuratezza, con evidenza, e sempre di pellegrini fregi i suoi pensieri adornato». Asimismo, las líneas finales del prólogo estaban destinadas a advertir a los lectores de las características particulares de su traducción:

Ma che dirò della mia traduzione? Primieramente è palese, quanto difficile impresa per me sia stata, il dover trarre in Toscano purgato ragionalmento le frasi Spagnuole naturalmente traslate, ed enfatiche: essendomi talora stato dopo d'internarmi nel sentimento dell'Autore, e lavorare di fantasia, cercando di fare accuratamente equivalere senso a senso. E quindi ho creduto di poter con decoro abbellir l'opera di quei vezzi, di cui va tanto fastoso il Toscano idioma.

Ho reputato assai convenevole cosa l'avere arricchita la *Reppublica Letteraria* colla scelta di alcuni componimenti dei più celebri Poeti moderni, per porgerli nella lettura del libro alcun luogo amenissimo, ove gire a diporto per diletarti col dolce, ed utile insieme. Vedrai la gran sala d'udienza della Repu-

<sup>24</sup> Recordemos que la primera edición del texto apareció en 1655 bajo el título *Juicio de artes y ciencias* y atribuida a Claudio Antonio de Cabrera. Para la polémica sobre la autoría y las dos redacciones de la obra véase la edición de J. García López en D. de Saavedra Fajardo, *República Literaria*, J. García López (ed.), Crítica, Barcelona 2006.



blica per me adornata con insinuanti pitture: vedrai eccelse facciate, archi maestosi, superbi loggiati, di colone, di statue, di fregi, magnificamente decorati. E tutte quelle cose, che si sono da me aggiunte, ho cercato, per quanto è stato possibile, che corrispondano alla mente dell'Autore, e che non siano *regali indigna cothurno*. Finalmente se alcuna cosa si troverà, che poco soddisfaccia chi legge, ciò solo attribuisca alla debolezza mia: non ostante la quale, ho stimato ottimo consiglio il fare al pubblico un dono colle stampe di quella nobilissima opera.

Una clara declaración de principios que se confirma a medida que el lector avanza en el texto, una *Repubblica Letteraria* que, lejos de ser una fiel traducción de su homónima castellana, se convierte en una versión manipulada y adornada con decenas de párrafos y poemas incrustados. A lo largo de sus páginas, aparecen transcritos los prólogos de varias obras, como el del *Amore in abito pastorale* de Torquato Tasso (pág. 69-73) o el prefacio de la tragedia *Il pastor Fido* de Giovanni Battista Guarini, que está dedicada al río griego Alfeo: *Alfeo, Fiume d'Arcadia* (p. 73-81). Asimismo, se insertan un sinfín de composiciones poéticas, entre las cuales se pueden encontrar varios sonetos de Francesco Redi (p. 87-88), de Giovanni Battista Zappi (p. 90-91), de Agostino Spínola Genovese (p. 92) o un fragmento de la *Anacreontiche* de Gabriello Chiabrera Savonese (p. 114-26), todos ellos poetas y dramaturgos italianos de los siglos XVI y XVII. La impronta de Gerbault no se percibe solamente en la inserción de estas composiciones, sino que se convirtió en un traductor activo que incluso llegó a modificar el curso de la narración saavedriana añadiendo un sinfín de observaciones, comentarios y fragmentos varios. El texto de *República Literaria* de Saavedra Fajardo se convirtió en esta edición de 1767 en una república de las letras italiana, la particular *respublica litterarum* de Gerbault.

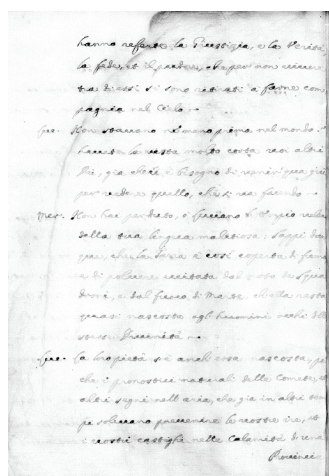
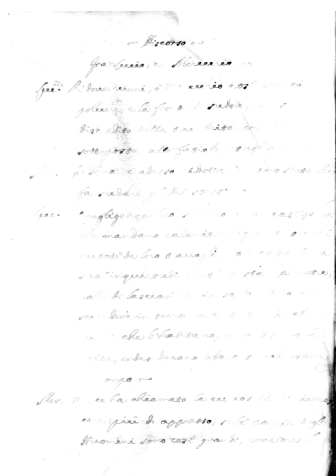
### *Locuras de Europa*

Pese a ser las obras fundamentales y con más divulgación impresa de la producción de Saavedra, ni *Empresas políticas* ni *República literaria* fueron los textos que primero se trasladaron al italiano. Este privilegio fue para *Locuras de Europa*, que gracias a su extraordinaria difusión manuscrita se propagó en un tiempo ré-



cord por casi todo el continente.<sup>25</sup> Asimismo, las traducciones al italiano de la obra no tardaron en aparecer, unas versiones que también se difundieron por vía manuscrita. En la actualidad, se conservan tres testimonios italianos del texto:

Manuscrito *H: Le Pazzie de Principi d'Europa / cioe / Discorso fra Lucio e Mercurio*. Hannover, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Ms. 1563.



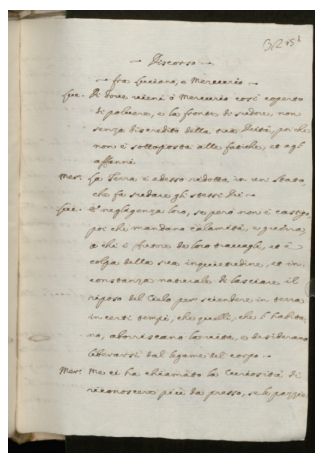
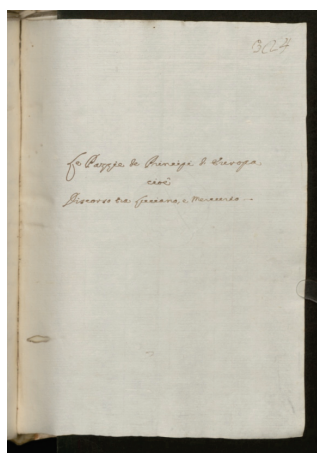
Se trata de un manuscrito de 48 folios numerados consecutivamente en el margen superior derecho en números arábigos (1-48) que, junto con otros seis documentos, forma parte de un volumen de 208 folios escrito íntegramente en italiano y copiado en el siglo XVII.<sup>26</sup> Esta traducción de *Locuras* salió de la mano de un solo

<sup>25</sup> Hasta la actualidad se han localizado catorce manuscritos en castellano de *Locuras de Europa*. Para un estudio de la transmisión y difusión de la obra, véase S. Boadas, *La transmisión textual de Locuras de Europa*, en «Boletín de la Real Academia Española», Tomo LXXXIX, Cuaderno CCCI, enero-junio de 2010, pp. 37-66.

<sup>26</sup> El códice está compuesto por los siguientes documentos: Disinganno al lettore del memoriale, e Voto Fiscale di don Nic. Fernandez, Senator di Milano sopra la vendita di Pontremoli (48 folios); Scrittura in forma di lettera scritta in ziffra dal Rè di Spagna al Conte d'Ognate V. Rè di Napoli (32 folios); Instruzione data da don Alfonso della Queva già Abasciaore in Venetia à don Luis Bravo suo successore circa il modo col quale si dovera governare in questa sua

amanuense, y gran parte de sus páginas presentan evidentes manchas de humedad.

Manuscrito O: *Le Pazzie de Principi d'Europa / cioè / Discorso tra Luciano, e Mercurio*. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 6577.



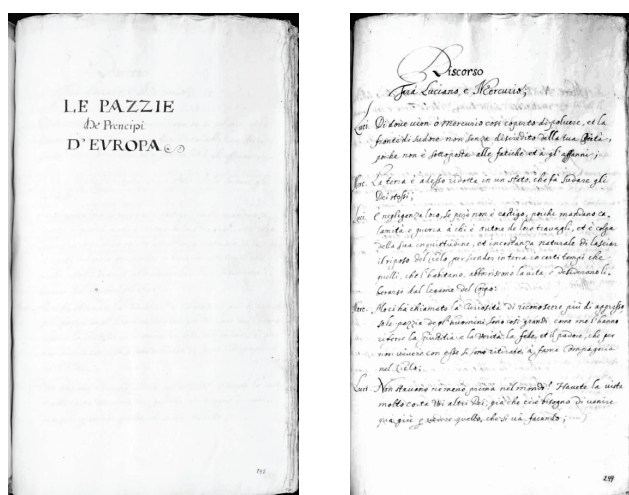
Manuscrito de 456 folios con quince documentos escritos en latín y en italiano, muy probablemente del siglo XVII.<sup>27</sup> *Locuras*

Ambascieria (24 folios); Nativita d'Italia (15 folios); Il silenzio nel dito alla Bocca (12 folios); *Le Pazzie de Principi d'Europa*, cioè *Discorso fra Lucio e Mercurio* (48 folios); Il Capucino Confortatore (29 folios). Véase E. Bode-mann, *Die Handschriften der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Hannover*, Hahn'sche Hof-Buchhandlung, Hannover 1867, pp. 336-37.

<sup>27</sup> Los documentos que conforman el volumen son los siguientes: Bartholomaeus Saliceto, *Epistola ad Johannem Mattheum Gerardum patricium venetum*, 25 Sept. 1509 (ff. 1r-3v); *Epistola ad Bartholomeum Saliceto*, 25 Octobris 509 (ff. 4r-24v); Zan-Giacomo Zane, *Epistola ad ducem Venetiarum*, 1 Agosto 1617 (ff. 27r-32r); *Historia di cose recondite della republica di Venetia* (ff. 36r-64v); Nicolò Zoja o Gioja, *Guerrino detto il Moschino*, poema (66r-115v); Guicciardino, *Avvertimenti aurei* (ff. 121r-77r); *Conclave ne quale fu eletto Urbano VIII* (ff. 180r-99v); Fogli tradotti dall'idioma portoghese nell'italiano: *Risposta di un gentilhuomo spagnuolo ritirato della corte ad un ministro del consiglio di stato di Madrid sopra la successione della Spagna tradotta dal francese in portoghese da Antonio Homea Peres Ferreira*, 1697 (ff. 202r-23v); *Ludovicus XIII, rex Franciae: Manifiesto sopra la retentione del principe di Condé*, 7 Sett. 1616 (ff. 226r-232r); *Il silenzio nel dito alla bocca* (ff. 234r-48v);

aparece en penúltima posición, se extiende a lo largo de cincuenta páginas y cuenta con tres numeraciones distintas, dos antiguas a tinta en el margen superior derecho de los folios (324-74, 1-50) y otra moderna a lápiz en la parte inferior izquierda de las páginas (324r-74r), seguramente de cuando el volumen entró a formar parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Austria.<sup>28</sup>

Manuscrito *W*: *LE PAZZIE / De Prencipi / D'EVROPA / Discorso / Fra Luciano e Mercurio*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 31.4. Aug 2°.



Ludovico XIV, Franciae rex: Manifesto 26 Aprile 1648 (f. 252r-58r); Il capucino confortatore (f. 260r-88v); Vita cardinalis Julii Mazarini (f. 290r-323r); Le pazzie de'principi d'Europa. Discorso tra Luciano e Mercurio (f. 324r-74r); Pasquino impazzito, furioso o rabbioso verso la corte di Roma et i principi d'Europa, 23 Aprile 1653 (f. 376r-456v). Véase *Tabulae codicum Tabulae codicum manu scriptorum praeter Graecos et orientales in Bibliotheca Palatina (Heidelberg) Vindobonensi asseruatorum Akademie der Wissenschaften in Wien*, Caroli Geroldi filius, Vindobonae 1871, vol. V, p. 18.

<sup>28</sup> En la lista de documentos que contiene el volumen, es curioso ver como además de la traducción italiana de *Locuras*, hay dos textos que también aparecen transcritos en el testimonio *H*. Se trata de *Il silenzio nel dito alla Bocca* y de *Il Capucino Confortatore*, dos textos que al igual que *La pazzia* se difundieron por vía manuscrita.

En esta ocasión estamos ante un volumen misceláneo de 478 folios (320 x 205mm), formado por veintiún documentos de diversa índole escritos en latín, italiano y alemán, la mayoría de ellos copiados por varios amanuenses a lo largo del siglo XVII.<sup>29</sup> *Le pazzie d'Europa* ocupa la séptima y última posición, y su texto se extiende a lo largo de 33 folios copiados de una sola mano, y foliados con números arábigos en la parte inferior derecha (243r-75v).

Asimismo, la búsqueda documental en archivos y bibliotecas me ha permitido evidenciar la existencia de otros tres manuscritos del texto, que indican hasta qué punto fue extensa la difusión de la obra en lengua italiana. Veamos a continuación algunas de las características de estos testimonios perdidos:

- *Dialogo tra Luciano e Mercurio. La pazzia di Europa*. Biblioteca Nacional de Torino, Italia, Ms. 1889.<sup>30</sup>

Actualmente, el códice de la Biblioteca Nacional de Torino con signatura Ms. 1889 no se corresponde con los documentos que Mazzatinti describió en su inventario. Según parece, el códice que contenía una copia de *La pazzia di Europa* se destruyó, junto a otros muchos documentos, en el incendio que sufrió la Biblioteca Nacional de Torino a principios del siglo XX.<sup>31</sup>

- *Discorso tra Luciano e Mercurio intitolato la Pazzie d'Europa*. Biblioteca Trivulziana, Milán, Cod. Núm. 302.

<sup>29</sup> *Locuras de Europa* va precedido de los siguientes textos: Abschrift mehrerer Schreiben (f. 1-18); Verlauf der von Joh. Stenglin, Otto Laugfager, Joh. Ulrich Oesterreicher, Zach. Stenglin und Joh. Georg Forstenhäuser vom 17 Febr. Bis 22 Marz 1635 (f. 25-52); Augsburgischer Restitutionsvertrag (f. 53-70); Bellagen zu dem mit dem General Grafen Gallas abgeschlossenen Accord (f. 71-86); Relation der von den Augsburgischen Abgeordneten Jeremias Jacob Steaglin, Joh. Ulrich Oesterreicher und Joh. Georg Forstenhauser am 6 April 1635 (f. 87-226); Prigionia del Sig. Ballo di Yemetia in Constantinopoli descritta dal sig. Segretario Ballarino 1649 (f. 227-41). Véase O. von Heine-mann, *Die Handschriften der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Verlag von Julius Zwißler, Wolfenbüttel 1985, p. 324.

<sup>30</sup> En el inventario de manuscritos de Mazzatinti, *La pazzia di Europa* aparece en un códice con los siguientes documentos: Miscellanea politico-estera; Osservazioni sopra l'opera d'Engelhardo sul diritto naturale de 'Soldati; Risposte economiche sopra il commercio delle Due Sicilie y Instruttione a principi della maniera con la quale si governano li Padri Gesuiti. Véase G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Leo S. Olschki, Firenze 1912, vol. 28-30, p. 187.

<sup>31</sup> G. Gorrini, *L'incendio della Biblioteca nazionale di Torino*, Renzo Streglio & cia, Torino-Genova 1904.

Según la catalogación que elaboró Giulio Porro en 1884, el texto formaba parte, junto a varios discursos políticos relativos a la historia de Italia, de un volumen intitulado *Miscellanea Storica Politica*, seguramente copiado durante el siglo XVIII.<sup>32</sup> En la actualidad, sólo una pequeña parte de los libros citados en el catálogo de Porro se conservan en la Biblioteca Trivulziana. Algunos de ellos se vendieron y muchos otros se quemaron durante la Segunda Guerra Mundial. Según parece, en 1945, los volumen cuyas signaturas se comprendían entre los números 291 y 347 ya no estaban en los fondos de la biblioteca, por lo que, o bien el volumen de *Le Pazzie* fue destruido en el bombardeo que sufrió Milán en 1943, o bien se vendió antes del inicio de la guerra.

- *La pazzia d'Europa, discorso tra Luciano e Mercurio*. Manuscrito de la colección de Gianfilippi, Ms. 788.

Este manuscrito formaba parte de un códice de la biblioteca de Gianfilippi que fue vendido el lunes 18 de abril de 1842 en la librería Silvestre de calle de Bons-Enfants, en París. Se trataba de un volumen en folio con signatura 788, escrito con letra del siglo XVIII.<sup>33</sup> Sabemos que parte de esta biblioteca, unos 300 códices de la biblioteca Saibante y Gianfilippi fueron adquiridos por Lord Bertram Ashburnham, y que en 1884, el gobierno italiano compró alrededor de 2000 códices del fondo bibliográfico del inglés. Sin embargo, hasta ahora no hemos localizado esta copia de *La Pazzia d'Europa* en ninguna biblioteca italiana.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> El códice contenía los siguientes documentos: Discorso se un prencipe deve castigare i suoi Magistrati quando errano e fanno molte ingiustizie (sec. XVII); Se è meglio castigare o sopportare i maldicenti (sec. XVII); Discorso tra Luciano e Mercurio intitulado la Pazzie d'Europa (s. XVIII); Discorso al Sig. Conte d'Ognate, Vicerè e capitano generale di Napoli, intitolato le Pazzie d'Italia (sec. XVII); Bresciani: le turbolenze di Cremona del 1646; Il Mercurio postiglione di questo e l'altro mondo, dove s'introducono a parlare Giove, Marte, Momo e Mercurio (sec. XVII); Le vere massime di un ministro di Stato (sec. XVIII). Véase G. Porro, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Stamperia reale di G. B. Paravia E Comp, Milan 1884, p. 262.

<sup>33</sup> Los documentos que conformaban el volumen eran: La Congiura dei Querini e di Baiamonte Thiepolo; Instruzione a Principi della maniera con la quale si governano i Gesuiti; La pazzia d'Europa, discorso tra Luciano e Mercurio y Dichiarazione dell'edificazione di Venezia. Véase P. Gianfilippi, *Catalogue de livres et manuscrits provenant de la Bibliothèqu de M. P. de Gianfilippi*, Chez Silvestre, París 1842, p. 64.

<sup>34</sup> Agradezco a Marco Pedretti, a Valentina Nider y a Alessandro Parenti su inestimable ayuda en el proceso de localización de estos manuscritos.

El estudio textual de los manuscritos conservados (*HOW*) permite afirmar que estamos ante tres copias distintas de una misma traducción. Un repaso de los títulos arriba expuestos podría hacernos pensar en la posibilidad que hubiera dos traducciones distintas de la obra. Eso podría explicar las variantes en los títulos (*Le Pazzie de Principi d'Europa cioe Discorso fra Luciano et Mercurio* vs. *Dialogo tra Luciano e Mercurio. La pazzia d'Europa*). Sin embargo, los datos que tenemos hasta el momento no permiten abandonar el terreno de la hipótesis. Esta línea de investigación sólo se podría corroborar con la aparición de nuevos manuscritos del texto.

Los datos que se extraen de los testimonios conservados y de la información bibliográfica en general, no permiten precisar cuándo se tradujo la obra al italiano. Sin embargo, y contrariamente a lo que *a priori* podría parecer, sí que existe una referencia externa de importancia que permite establecer una fecha *ad quem* para la traducción italiana de *Le Pazzie d'Europa*. En 1650, y por lo tanto, sólo cinco años después de la redacción del texto en castellano,<sup>35</sup> se escribió un texto intitulado *Le Pazzie d'Italia*, una obra escrita por un anónimo autor de Barletta y dedicada a Íñigo Vélez de Guevara (1597-1658), octavo conde de Oñate.<sup>36</sup> Según Gino Benzoni, el anónimo escritor elogiaba el gobierno y las actuaciones del conde de Oñate en Nápoles, después que fuera nombrado Virrey de la ciudad en 1648, y afirmaba que el Conde había pasado a ocupar un lugar privilegiado en el corazón de los italianos («di havere perpetuo culto nel cuore di tutti li veri italiani») como verdadero propugnador de la libertad italiana («Dio guardi vostra excellenza come vero propugnatore della libertà italiana, colonna della monarchia e del cristianesimo»).<sup>37</sup> El investigador Vittorio di Tocco

<sup>35</sup> La fecha de redacción de *Locuras de Europa* se ha podido acotar con extrema precisión gracias a la correspondencia que Diego de Saavedra mantenía con el marqués de Castel-Rodrigo, donde el diplomático murciano le explicaba la evolución en la redacción de su obra, que le mantuvo ocupado desde finales de agosto hasta mediados de septiembre de 1645.

<sup>36</sup> Se ha localizado un ejemplar de dicho manuscrito en la Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (ms. 280, fasc. 39). Véase G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Casa Editrice Luigi Bordini, Forlì 1893, vol. III.

<sup>37</sup> Véase G. Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellectuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Feltrinelli Editore, Milán 1978, pp. 98-99.



afirma que esta obra estaba inspirada en *Le Pazzie d'Europa*, no sólo por la evidente analogía en los títulos, sino también por su estructura dialogada y por los temas tratados.<sup>38</sup> De hecho, en el catálogo de manuscritos de la Biblioteca Trivulziana, en el mismo código 302, donde se encontraba una traducción italiana de *Locuras de Europa*, también aparecía una copia de *Le Pazzie d'Italia*, una particular casualidad que apunta a la posible relación entre ambas obras.<sup>39</sup>

**Miscellanea Storica Politica.**

(Cod. N. 302).

Cod. cart. in fol. del Sec. XVII.

- I. Discorso se un principe deve castigare i suoi Magistrati quando errano e fanno molte ingiustizie (sec. xvii).
  - II. Se è meglio castigare o sopportare i maldicenti (sec. xvii).
  - III. Discorso tra Luciano e Mercurio intitolato le Pazzie d'Europa (sec. xvii).
  - IV. Discorso al Sig. Conte d'Ognate, Vicerè e capitano generale di Napoli, intitolato le Pazzie d'Italia (sec. xvii).
  - V. Bresciani: le turbolenze di Cremona del 1646.
  - VI. Il Mercurio postiglione di questo e l'altro mondo, dove s'introducono a parlare Giove, Marte, Momo e Mercurio (sec. xvii).
  - VII. Le vere massime di un ministro di Stato (sec. xviii).
- Questi discorsi sono importanti per la Storia politica dell'Italia nel sec. xvii.

Detalle de los contenidos del código 302 de la Biblioteca Trivulziana.<sup>40</sup>

Si esto fuera así, se deduce que *Locuras de Europa* se habría traducido y difundido rápidamente en lengua italiana, por lo que en 1650, cinco años después de que Saavedra redactara el texto caste-

<sup>38</sup> Véase V. di Tocco, *Ideali d'indipendenza in Italia durante la preponderanza spagnuola*, Giuseppe Principato, Messina 1926, p. 166. A pesar de varios intentos, todavía no he tenido acceso a ningún ejemplar de *Le Pazzie d'Italia*, por lo que mis conclusiones están fundadas en lo que han expresado los investigadores aquí citados.

<sup>39</sup> Como he indicado, el código 302 de la Biblioteca Trivulziana no se conserva actualmente en dicha biblioteca, supuestamente porque se vendió o se destruyó durante la Segunda Guerra Mundial. Ahora bien, en el catálogo del *Archivio storico per le province napoletane* aparece reseñado el siguiente texto: «Discorso al signor Conte d'Ognate Vicerè e capitano generale di Napoli, intitolato le Pazzie d'Italia (Cod. 302), cart. in f. Sec. XVII», que por la descripción bien podría tratarse del ejemplar de la Trivulziana. Véase *Archivio storico per le province napoletane*, Deputazione napoletana di storia patria y Società napoletana di storia patria, Detken & Rocholl y F. Giannini, Napoles 1884, vol. IX, p. 778.

<sup>40</sup> Véase Porro, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, p. 262.

llano en Münster, no sólo circulaba la traducción italiana del opúsculo sino que alguien habría elaborado una *variatio* de la obra, un texto inspirado en el diálogo y en los argumentos que aducía el diplomático murciano, dirigido ahora al conde de Oñate, virrey de Nápoles y uno de los principales consejeros de Felipe IV.

Esta rápida difusión entre los territorios italianos seguramente estaba relacionada con el interés estratégico que España tenía en esta zona. Recordemos que las últimas intervenciones de los interlocutores de *Locuras de Europa* versaban precisamente sobre el conflicto en la península itálica, donde se advertía a los potentados de los peligros que suponía la proximidad de la potencia francesa, que despojaba de sus territorios a los reinos vecinos.<sup>41</sup> La gran cantidad de ducados, marquesados y reinos en que estaba dividida Italia a mediados del siglo XVII y la importancia estratégica que tenían algunos de sus territorios la convertía en el blanco perfecto. Así las cosas, no sería casual que la obra se difundiera tan rápidamente por Italia y que incluso llegara a traducirse en cuestión de pocos meses. En ese complejo momento histórico la literatura se convirtió en una potente arma política que servía a la monarquía hispánica no sólo para advertir a los ciudadanos italianos de los peligros que suponían las ansias de expansión del gobierno de Luis XIV y Mazzarino, sino también para propagar en toda Europa la necesidad de la paz continental.

---

<sup>41</sup> «Desde aquí descubro también en las llanuras de Italia tan dormidos a los potentados que ni los despiertan las cajas y clarines de las guerras confinantes, ni los gemidos de los príncipes despojados, aunque podrá ser en poco tiempo común el peligro». D. de Saavedra Fajardo, *Locuras de Europa*, Sònia Boadas (ed.), en *Rariora et Minora*, José Luis Villacañas (coord.), Tres Fronteras, Murcia 2008, p. 434.





GIULIA POGGI

TRADURRE LA *BREVITAS*: IL CASO DELL'*ORÁCULO MANUAL*

1. Non esiste, come si sa, e come ben esprime il titolo prismatico dell'incontro che ha dato vita a questo volume, una sola idea della traduzione, ma tante quante sono i testi da tradurre. Se volessimo poi cercare di restringere il campo di queste sterminate opzioni potremmo attestarci intanto sulla linea di divisione tra poesia e prosa con tutte le questioni e i quesiti che essa comporta (traducibilità o intraducibilità del verso, apporto dei poeti traduttori, ecc.) e ancora, all'interno della prosa, fra generi narrativi ed epidittici, fra retorica e trattatistica. Perché una cosa è tradurre una silloge come l'*Agudeza y arte de ingenio* di Baltasar Gracián, rivolta all'insegnamento e alla dimostrazione pratica di una casistica retorica, un'altra le trecento massime del suo *Oráculo manual* (1647), la cui fortuna è attestata da un'immediata divulgazione in ambito europeo oltre che, in tempi più recenti, da traduzioni eccellenti come quella del filosofo Arthur Schopenhauer.<sup>1</sup>

Ebbene, come deve comportarsi il traduttore di fronte a questo testo volutamente frammentario e che racchiude, attraverso un caleidoscopio di esperienze proprie della cultura tardobarocca, la stessa tensione morale ravvisabile in autori come La Rochefoucauld e La Bruyère?<sup>2</sup> Se è vero che, per sua stessa natura, la prosa dei moralisti nasce dal desiderio di esemplificare un sistema di valori universale su situazioni particolari, c'è da chiedersi che sguardo può avere il traduttore moderno nei confronti di un'opera impregnata di una cultura così lontana dalla nostra come quella

---

<sup>1</sup> Per cui si veda il recente volume di J. L. Losada Palenzuela, *Schopenhauer traductor de Gracián. Diálogo y formación*, Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 2011.

<sup>2</sup> I tre nomi sono accomunati da F. Semerari nel volume *La fine della virtù. Gracián, La Rochefoucauld, La Bruyère*, Dedalo, Bari 1993.

controriformista. Non si tratta solo di rispettare la frammentarietà e la concentrazione del testo (cosa che già di per sé distingue il traduttore di massime e di aforismi da quello, poniamo, di un romanzo, la cui resa dovrà sempre andare di pari passo con l'attesa del lettore) quanto soprattutto di ricontestualizzare il sistema di valori che esso riflette. Cosa impossibile a prima vista, eppure più facile di quanto non appaia perché, anzi, la prima fase di chi traduce questo tipo di prosa consiste proprio nel riportare alla sua esperienza quanto essa esprime, nel riconoscervi persone, situazioni, comportamenti familiari.

A questa prima operazione, che è quella (anche se potrà sembrare banale) della comprensione, segue la fase dell'elaborazione, la quale consiste nel trasporre con parole proprie quanto, in base alle nostre conoscenze ed esperienze, è stato assimilato e attende di essere ridetto.

È allora che ha inizio la traduzione in senso proprio del testo di un moralista, ossia l'adeguamento della sua enunciazione al nostro sistema linguistico. Cosa non facile nel caso dell'*Oráculo manual* caratterizzato, oltre che dalla concisione propria dello stile sentenzioso,<sup>3</sup> da punte di acutezze e concettosità che non sempre trovano, in italiano, una soddisfacente corrispondenza.

2. Chi si accosta all'*Oráculo manual* dovrà, per prima cosa, riconoscere il sistema bipolare (*genio/ingenio*; *fortuna/fama*; *arte/naturaleza*; *cultura/aliño*; *intensión/extensión*) attorno a cui ruotano le sue trecento massime, anche se ciò non significa necessariamente riuscire a renderlo. Come conservare, ad esempio, la consonanza fonetica che caratterizza il secondo aforisma della raccolta (*Genio y ingenio*)? Che nella grammatica graciana il termine *genio* non indichi, come saremmo portati a pensare secondo parametri moderni, particolari doti artistiche e intellettuali, quanto piuttosto, in senso etimologico, l'insieme dei geni che formano una persona, lo confermano successivi aforismi quali il 79 (*Genio genial*, che potrebbe rendersi con «carattere brillante»), il 273 (*Comprehensión de los genios con quien trata*: «capire con quali caratteri si ha a che fare»), il 276 (*Saber renovar el genio con la naturaleza y con el arte*: «saper rinnovare il

---

<sup>3</sup> E che è una caratteristica comune ai moralisti del secolo; si veda a questo proposito S. Genetti, *Saperla corta. Forme brevi sentenziose e letteratura francese*, Schena, Bari 2002.

carattere con doti di natura e acquisite»). Esempi tutti che identificano il termine *genio* con il concetto di «carattere», contiguo a quello di *condición* (più propriamente «atteggiamento») e *natural* («indole»). Del resto la maniera diversa in cui il binomio *genio/ingenio* è stato reso dalle prime traduzioni italiane<sup>4</sup> ad oggi dà ragione di questa difficoltà; così, se l'anonimo traduttore seicentesco dell'*Oráculo* lo rispetta:

*Genio, e Ingegno.* Sono due cardini, sopra de' quali si gira lo splendore de' talenti; l'uno senza l'altro è felicità smezzata. Non basta la capacità dell'ingegno; desiderasi ancora la inclinazione del Genio (p. 1).

Il primo dei traduttori novecenteschi, Eugenio Mele (1927), lo stravolge distanziandone i termini che lo compongono su probabile influenza di Schopenhauer che, con il suo *Herz und Kopf* («Testa e cuore»),<sup>5</sup> l'aveva rimodellato in termini romantici:

*Ingegno e sentimento.* Sono i due poli del sole della reputazione umana: l'uno senza dell'altro felicità a mezzo. Non basta la forza dell'ingegno, si richiede anche la sensibilità dell'anima (p. 97).

---

<sup>4</sup> Che è anche, a quanto sembra, la prima in Europa: a proposito di questa prima versione anonima (*Oracolo manuale e arte di prudenza cavata dagli Aforismi che si discorrono nell'Opre di Lorenzo Gratiano...* tradotta dalla lingua spagnola nell'italiana l'anno 1670, in Parma, per Mario Vigna) e delle successive (*Oracolo manuale e arte della prudenza*, trad. e commento di E. Mele, Laterza, Bari 1927; *Oracolo manuale e Arte di Prudenza di Baltasar Gracián*, trad. di G. Marone, Carabba, Lanciano 1929; *Oracolo manuale e arte di prudenza*, trad. e note di A. Gasparetti, Milano, BUR 1967), rimando all'esautiva rassegna di F. Gambin (*Las traducciones al italiano del Oráculo manual y Arte de prudencia de Baltasar Gracián, Actas del VII Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1992, pp. 287-303), che ringrazio, oltre che per avermi fornito tale materiale bibliografico, per i consueti, preziosi suggerimenti in materia graciana. Per quanto riguarda le versioni di Mele e di Marone cito dalle edizioni sopraindicate; dalla ristampa di Parma (di cui modernizzo la grafia) del 1695 per quanto riguarda l'Anonimo; da quella di Milano (TEA, 2002<sup>3</sup>), per Gasparetti. Le citazioni del testo originale sono tratte dall'edizione dell'*Oráculo manual y arte de prudencia* di Baltasar Gracián curata da E. Blanco, Cátedra, Madrid 1995 (tutti i corsivi sono miei).

<sup>5</sup> A proposito dell'interpretazione che il filosofo dà di quest'aforisma si veda K. Heger, *Genio e Ingenio. Herz und Kopf. Reflexiones sobre unos cotejos entre el Oráculo manual y la traducción alemana de Schopenhauer*, in «Revista de la Universidad de Madrid», VII (1958), pp. 379-401.

Ancora diversa l'interpretazione di Gherardo Marone (1929), il quale divarica sì il binomio, ma ne restaura, più che il conflitto, la dialettica interna:

*Vocazione e intelligenza.* Le due leve dello splendore dell'umano valore: l'una senza l'altra è mezza fortuna. Non basta intendere, perché occorre anche genialmente intuire (p. 3),

mentre Gasparetti (1967), ripristina, almeno nel titolo, la lezione seicentesca:

*Genio e ingegno.* Sono i due perni che consentono alle doti umane di mettersi in mostra. L'uno senza l'altro non è che mezza felicità. Non basta essere intelligenti, occorre essere geniali (p. 34).

Un altro binomio che si regge su un'allitterazione è quello *diligente/intelligente* (aforisma n. 135). Entriamo qui in una zona semantica riguardante, più che la personalità e il carattere dei singoli, le forme che presiedono alla conoscenza di se stessi e degli altri. Anche in questo caso la tentazione di una traduzione automatica non deve fuorviare. Ciò che si contrappone all'intelligenza non è la diligenza in senso morale, quanto piuttosto, ancora una volta su base etimologica, una scelta voluta e motivata (dal latino *diligere*) e della cui importanza si discetta nei successivi aforismi. Penso alla dialettica con il corrispondente verbo (*diligenciar*) e con il sostantivo (*diligencia*) che l'aggettivo stabilisce nell'aforisma 111 (*Tener amigos*) e nel 112 (*Ganar la pía afición*) per motivare, nel primo caso, la scelta delle amicizie («Hase de vivir, o con amigos o con enemigos. Cada día se ha de *diligenciar* uno, aunque no para íntimo para aficionado...»)<sup>6</sup> e, nel secondo, la conquista del favore altrui («Algunos se fían tanto del valor, que desestiman la *diligencia*...»). Insomma, la scelta può essere sia attiva che passiva; si può scegliere o si può essere scelti; o, meglio, si possono *diligenciar* (ed ecco che ritorna il neologismo) le scelte degli altri nei nostri confronti.

A sua volta l'*inteligencia*, intesa come capacità di valutare distesamente ogni questione (*prolijamente*, secondo l'aforisma, in contrapposizione alla rapidità della *diligencia*) è affiancata nel-

---

<sup>6</sup> E quanto sia importante il concetto di amicizia nell'*Oráculo*, lo dimostra la spiegazione che l'Anonimo dà al suo titolo: «Con aggiunta d'ammaestramenti necessari per trattar negotii, e praticar con gli amici».

l'*Oráculo* da una facoltà, quale l'*entendimiento*, a più riprese declinata. A cominciare da uno dei primi aforismi (il 25: *A buen entendedor*) che, forgiato su un modo di dire diffuso anche in italiano, non ne contempla le sfumature più maliziose. *Entender* è infatti per Gracián una facoltà nobile, che riunisce in sé sia il comprendere (la *comprensión* di se stessi cui è dedicato l'aforisma 89 e quella degli altri cui è rivolto il già citato 273) che l'intuire, una sorta di saggezza, di affinamento dell'ingegno aiutato dall'esperienza. Per questo egli asserisce che «No puede ser *entendido* el que no fuere buen *entendedor*», come dire che nessuno può essere saggio se non lo è a tal punto da penetrare completamente le altrui intenzioni, da captare «a todo entender» quanto vien detto «a medio decir»:

Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio dezir; recíbanse del atento a todo entender: en lo favorable, tirante la rienda a la credulidad; en lo odioso picarla (pp. 115-16).

Ancora una volta la costellazione grammaticale aiuta chi traduce a ricostruire il pensiero che sta dietro l'aforisma, ma lo costringe anche a rispettare i suoi nessi e le sue interne contrapposizioni. Poco omogenea, in tal senso, appare la versione di Gasparetti il quale, traducendo il frammento prima citato come «Non può essere veramente saggio chi non è buon intenditore», sopprime la dialettica *entendedor/entendido* (ovvero: «non può sapere chi mostra di non saper capire»). Gasparetti, inoltre, sorvola sull'antitesi *medio decir/todo entender* così interpretando l'ultima parte dell'aforisma:

Le verità che più ci importano ci vengon sempre dette a mezza bocca: chi è perspicace le colga al volo e le intenda; per le cose favorevoli tiri a sé le redini della credulità, per quelle odiose la sproni (p. 44).

Una resa che rispetta la lettera, ma non la maniera incisiva con cui è stata enunciata. Gasparetti, insomma tende a spiegare, a parafrasare il concetto laddove, invece, l'antitesi lo conteneva tutto. Azzardo una mia proposta:

Le verità che più ci riguardano arrivano sempre a mezza bocca: sappia il saggio accoglierle in pieno: se favorevoli, trattenendo la credulità, se avverse, spronandola.

Del resto che l'atto di *entender*, per Gracián, rimandi a un concetto che non riguarda il semplice capire, ma coinvolge anche l'amicizia e i consigli che quest'ultima può produrre, lo dimostra molto bene l'aforisma 68 in cui ad essere messe in gioco sono la facoltà dell'anima di agostiniana memoria:

*Dar entendimiento.* Es de más primor que el dar memoria, quanto es más [...]. Dexan algunos de hazer las cosas que estuvieran en su punto, porque no se les ofrecen; ayude entonces la advertencia amigable a concebir las conveniencias... (p. 139).

E che Gracián pensasse alla triade *memoria/entendimiento/voluntad* lo conferma, come sottolinea Emilio Blanco nel commento all'edizione citata, la presenza di quest'ultima nella chiusa del successivo aforisma, il 69, dedicato a coloro che si arrendono a «un vulgar humor»:

*No rendirse a un vulgar humor.* Hombre grande el que nunca se sujeta a peregrinas impresiones [...]. Principio es de corregirse el conocerse; que ai monstros de la impertinencia; siempre están de algún humor y varían afectos con ellos; y arrastrados eternamente desta destemplança civil, contradictoriamente se empeñan. Y no sólo gasta la voluntad este exceso, sino que se atreve al juicio, alterando el querer y el entender (pp. 140-41).

Intendere significa quindi anche essere scevri dalle passioni e dalle impressioni, secondo quell'ideale di impassibilità bene espresso in molti aforismi (il n. 8, per esempio: *Hombre inapassionable*) e quell'arte della *templanza* che dovrà essere applicata all'immaginazione, pericolosa attività della mente se, come auspica l'aforisma 24, non è frenata dalla «prudentissima sindéresis». Ecco dunque sommariamente ricostruito il lessico della conoscenza cui Gracián ricorre nell'*Oráculo*: da un lato la *comprehen-sión*, l'*inteligencia*, l'*entendimiento*, il *juicio*, il *dictamen*, la *sindéresis* (definita anche «trono della ragione»); dall'altro i facili umori, le impressioni, le immaginazioni, le passioni, la mancanza di equilibrio (*destemplanza*) appellata con quell'aggettivo (*civil*) che, da intendersi in contrapposizione a «nobile», costituisce una gradazione dispregiativa dei più frequentati *vulgar* e *común*.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> A proposito dell'accezione negativa di *civil* (presente anche nell'aforisma 125) si veda la nota semantica di M. R. Lida, *Civil «cruel»*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 1 (1947), pp. 80-85; con questo stesso significato di

Contiguo al lessico della conoscenza è quello della cultura, categoria cui varie volte si allude nell'*Oráculo*, e che a sua volta è contigua al concetto –così importante nell'opera del gesuita– di *gusto*. Già l'aforisma 65 pone qualche problema di traduzione, in quanto il sintagma che lo definisce (*Gusto relevante*) pare riferirsi, più che a una preferenza o a un'inclinazione del soggetto, alla materia verso cui quest'ultimo si rivolge. Da qui l'affermazione secondo cui «Cabe cultura en él [el gusto], assí como en el ingenio» risolta da Gasparetti come «V'è una cultura del gusto, come ve n'è una dell'ingegno» (p. 62). Insomma, il gusto di Gracián è molto più vicino all'interesse intellettuale, all'erudizione (la «cortesana gustosa erudición» del 22) di quanto non lo sia alla categoria sensibile che siamo soliti attribuirgli dopo il filtro settecentesco. Tanto più che i gusti non sono patrimonio individuale, ma una sorta di conoscenza che viene trasmessa, come si afferma nello stesso aforisma 65: «Péganse los gustos con el trato y se heredan en la continuidad» (p. 137). E ancora, nel 108: «Es mui eficaz el trato. Comunicanse la costumbres y los gustos. Pégase el genio, y aun el ingenio sin sentir» (p. 161).

Spiegazione che dà ragione del titolo dell'aforisma (*Atajo para ser persona: saberse ladear*), la cui seconda parte («sapersi affiancare») Gasparetti interpreta inspiegabilmente (anche perché nessuno dei traduttori italiani che l'hanno preceduto si discosta dal suo corretto significato) come «sapersi piegare».

E che fra gusto, cultura e conoscenza vi sia uno stretto legame lo testimoniano aforismi come il 93 (*Hombre universal*) in cui si auspica che l'uomo, creatura superiore grazie alle sue doti naturali, lo sia anche per quelle regole (una vera e propria «arte») che egli saprà esercitare e che lo renderà «un universo por ejercicio y cultura del gusto y del entendimiento». Ciò non toglie che, a volte, il *gusto*, per Gracián, si identifichi con l'inclinazione individuale e si invochi, ora per invitare a non scoprire troppo i nostri desideri (aforisma 98: *Cifrar la voluntad*: «...No se le sepa el gusto, porque no se le prevenga...», pp. 155-56), ora per sottolineare, sulla base di una celebre massima latina, come tutto sia relativo (aforisma 101: «... No dependen las perfecciones de un solo agrado: tantos son los gustos como los rostros, y tan varios»). Il concetto di gusto insomma viene declinato, all'interno dell'*Oráculo*, in maniera

---

«vile, ignobile», il termine ricorre anche nel teatro aureo (per esempio in alcune commedie di Tirso de Molina).



estremamente flessibile, ed è di questa flessibilità che il traduttore dovrà tener conto, riconoscendo, ancora una volta, le valenze attive o passive del termine. Così, laddove nell'aforisma 28 (*En nada vulgar*) si mette in guardia dal voler piacere a tutti («No en el gusto. ¡O, gran sabio el que se descontentaba de que sus cosas agradassen a los muchos!»), p. 117) nel 32 (*Estar en opinión de dar gusto*) si arriva a consigliare l'opposto («Goder fama di compiacere» secondo Gasparetti, p. 46; o meglio, secondo me, «di piacere»).

3. Gli ultimi esempi addotti hanno spostato l'obiettivo delle massime di Gracián (e dunque anche quello del suo potenziale traduttore) da una prospettiva cognitiva e in senso lato filosofica a una comportamentale, riguardante, più che le singole facoltà delle mente (o della psiche), la loro applicazione in quella che oggi viene definita la vita di relazione. E che l'*Oráculo* costituisca un prontuario cui ricorrere nei rapporti interpersonali e sociali lo testimonia non solo la sua prima ricezione in ambito francese (quell'*Homme de court* di Amelot de la Houssaie che tanta influenza avrebbe avuto nelle successive traduzioni europee), ma anche il favore con cui in tempi recentissimi è stato accolto dalla nostra cultura, che ha riconosciuto in esso una sorta di manuale vincente per i nuovi manager.<sup>8</sup> E in effetti, per quanto la mappa, varia e diversificata, delle situazioni che contempla l'*Oráculo* rimandi a una cultura per così dire della prudenza e del sospetto, non è difficile riconoscere in essa il riproporsi dei problemi di ogni tempo, a partire da quelli interpersonali per finire a quelli politici in senso lato. È tenendo presente questa consonanza che occorre accostarsi ad aforismi come il 26 (*Hallarle su torcedor a cada uno*, ovvero «Riconoscere il punto debole di ciascuno») o il 37 (*Conocer y saber usar de las varillas*) dove il termine *varilla*, reso da Gasparetti con «sotterfugi» rimanda piuttosto (e così correttamente l'aveva inteso Schopenhauer)<sup>9</sup> all'idea di discorso pungente, stoccata, insinuazione lanciata per saggiare la volontà altrui («para tentativa de

<sup>8</sup> Mi riferisco al libro di G. Dioguardi, *Viaggio nella mente barocca. Baltasar Gracián, ovvero le astuzie dell'astuzia*, Sellerio, Palermo 1986.

<sup>9</sup> Che traduce: «Stichelreden Kennen und anzuwenden verstehn» (p. 22); per questo e gli altri riferimenti alla versione di Schopenhauer si veda Balthasar Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit, aus dessen Werken gezogen von D. Vincencio Juan de Lastanosa und aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer*, Philipp Reclam Jun, Stuttgart 1975.

los ánimos»). L'aforisma, insomma, allude a una pratica che, come tutte quelle esaminate dal gesuita, può nascere sia dal desiderio, positivo, di stimolare, che da quello, negativo, di gettare ombra e calunniare. Da qui la necessità di saper riconoscere (*conocer*) le stoccate, sia per chi deve imparare a difendersi da esse, sia per chi ha intenzione di lanciarle («Pero con la misma destreza con que las arroja la intención las ha de recibir la cautela y esperarlas la atención ...», p. 123).

Ancora legato alla dinamica dei rapporti interpersonali è il concetto di *empeño* e il suo corrispondente verbale (*empeñarse*), concetto che a prima vista sembrerebbe corrispondente al nostro «impegno». È quanto suggerisce Gasparetti quando traduce l'aforisma 47 (*Huir los empeños*) con «Rifuggire dagli impegni», resa che non trova concordanza con la sua spiegazione la quale, culminante con un gioco di parole (*empeño/despeño*) impossibile a rendersi in italiano, si configura come un ennesimo invito alla prudenza, correlato con le varie facce che presentano sia la *ocasión* che «los hombres ocasionados por genio y aun por nación, fáciles de meterse en obligaciones...» (p. 128). A costoro e alle loro provocazioni si contrappone la luce della ragione che «siempre va mui sobre el caso». Non più pretesto da cogliere al volo come nel celebre emblema (peraltro citato nello stesso *Oráculo*), la *ocasión* sarà dunque, in questo caso, qualcosa da schivare («que es más fácil hurtarle el cuerpo a la ocasión que salir bien della») per non arrivare al *rompimiento*, ossia alla definitiva rottura. Su questa linea credo che «huir los empeños» possa corrispondere al nostro italiano «evitare di coinvolgersi».

Non molto dissimile la dinamica prospettata da Gracián se proiettiamo i rapporti interpersonali messi a fuoco dall'*Oráculo* sullo schermo delle relazioni sociali. Si tratta, è ovvio, di una società diversa dalla nostra, anche se, come la nostra, ordinata secondo una gerarchia di ruoli (così, credo debba rendersi il ricorrente termine di *empleo*). La trama sociale che emerge a più riprese dalle trecento massime graciiane è infatti intessuta di *superiores* e *dependientes* (che occorre, come nell'aforisma 265, *saber empeñar*), *patrones* che non bisogna mai mortificare (aforisma n. 7: *Excusar vitorias del patrón*), principi che occorre consigliare, ma senza dar mostra di volerli superare. Una gerarchia di ruoli che tuttavia non deve abbagliare chi li ricopre, perché anzi, come si afferma nell'aforisma 106 («Más ofende ostentar la dignidad que la

persona»), è più offensivo ostentare il *titolo* (e non la *dignità* come automaticamente rende Gasparetti) che la persona.

In quest'insieme di norme attraverso cui l'*Oráculo* regola il vivere civile non poteva mancare l'attenzione verso quella che dovrebbe essere l'arte della convivenza per eccellenza, e che tuttavia l'antimachiavellista Gracián sottomette a uno sguardo fortemente critico e ambiguo: la politica. Un'ambiguità che si coglie già nell'aforisma 133 (*Antes loco con todos que cuerdo a solas*) che, se da un lato sembra uniformarsi all'ideale aristotelico dell'uomo come «animale politico», dall'altro riafferma con forza la condanna del gregarismo che poi sarebbe esplosa nella figura del «político embustero» tratteggiata nel *Criticón* (III, 4). Da qui la difficoltà di tradurre il laconico sintagma che ne definisce la provenienza («dizen políticos»),<sup>10</sup> ma che si perde nell'interpretazione di Gasparetti («è un detto dei politici», p. 92). Come tutti gli altri lessici, insomma, anche quello della politica viene declinato in sostantivi, aggettivi (penso alla «política advertencia» dell'aforisma 108) e avverbi che possono cambiar di segno a seconda delle sfumature che presentano; a seconda che la politica sia concepita come un inganno o (ma il discrimine è assai sottile) come quel misterioso potere di attrazione cui allude, mediante un ossimoro, l'aforisma 274:

*Tener la atractiva*: que es un hechizo políticamente cortés. Sirva el garavato galante más para atraer voluntades que utilidades, o para todos (p. 248).

E quanto quest'*atractiva* sia difficile a definirsi lo testimonia la maniera variegata in cui la interpretano i traduttori italiani:

*Haver l'attrativa*. L'attrativa è una politica, e gentile fattucheria. Il tratto galante ha da servire per uncino, più per tirare la volontà, che le utilità, ovvero per ogni cosa (Anonimo, p. 272).

*Possedere l'attrattiva, che è una saggia stregoneria politicamente civile*. Deve servire questo uncino affascinante più ad attirare gli animi che le utilità (Mele, p. 163).

---

<sup>10</sup> «Sagen politische Köpfe» («dicono menti politiche»), traduce Schopenhauer (p. 66), laddove sia l'Anonimo («Dicono così alcuni politici», p. 131) che Mele e Marone («dicono i politici», p. 80 e p. 96) tendono a limitare e a specificare.

*Possedere attrattiva, che è una malia civilmente cortese.* Serva questo laccio armonioso più per cogliere gli animi che le utilità, o per una cosa e per l'altra (Marone, p. 171).

*Avere il dono della simpatia:* è un politico incanto fatto di cortesia. Il raffio della gentilezza deve servire più per conquistare affetti che vantaggi, o anche per tutte e due le cose (Gasparetti, p. 158).

Uncino, raffio, fattucheria, incanto (magnete per Schopenhauer<sup>11</sup>): ogni traduttore intende l'«*hechizo políticamente cortés*» a modo suo, sovrapponendo le categorie politiche del proprio contesto culturale su quelle, cariche di una consapevole ambiguità, del gesuita.

4. Fin qui il lessico dell'*Oráculo*, la sua compatta declinazione, i neologismi che esso crea. Ma se impossessarsene costituisce la *conditio sine qua non* per la sua comprensione, altrettanto importante sarà riuscire a cogliere i nessi che esso stabilisce sul piano della realtà e del quotidiano.

Con un termine appartenente al gioco delle carte si allude, per esempio, all'atteggiamento di chi si mostra sempre disponibile con tutti e verso tutto, e che Gracián mette in guardia nell'aforisma 85 (*No ser Malilla*). Si tratta di uno dei vari tecnicismi che percorrono l'*Oráculo* e che, apparentemente stridente rispetto al suo impianto moralistico, inaugura quella semantica del gioco e del rischio che lo percorre tutto. Da qui il fatto che ora si inciti alla vittoria (come nell'aforisma 63: «Gran ventaja jugar de mano...») ora si inviti alla prudenza (come nel 98: «...lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto...»); da qui anche la costruzione di giochi di parole ricalcati su giochi di società come quello (la dama, a mio parere) cui allude la sentenza che suggella l'aforisma 119 («el que quiere hazer casa haze caso»). Il gioco si basa sul modismo «hacer casa» (ossia, come da *Diccionario de Autoridades*, «En el juego de las tablas reales [...] poner dos piezas en una de sus divisiones que están hechas en el juego...») sovrapponibile (ma non, ahimé, foneticamente) al nostro «far dama». Resta il fatto che per Gracián la vita è una grande scacchiera su cui occorre saper giocare, ora muo-

<sup>11</sup> «*Anziehungskraft besitzen*: sie ist ein Zauber kluger Höflichkeit. Man benutze diesen Magnet seiner angenehmen Eigenschaften mehr zur Erwerbung der Zuneigung als wirklicher Vorteile, doch auch zu allem», pp. 134-35.

vendo bene le nostre pedine, ora facendo attenzione a quelle che possono muovere i nostri simili.

Altrove il lessico della prudenza si dispiega attraverso metafore appartenenti al campo semantico del gusto. È su questo filo teso dal gesuita tra gli effetti della fisiologia e quelli della psicologia, tra categorie intellettuali ed organiche che deve muoversi il traduttore, senza paura di ricorrere a un lessico dai risvolti materiali e spesso sgradevoli. Penso all'immagine prepotentemente fisica («En el cuerpo de la prudencia no es la parte menos importante un gran buche», letteralmente «un grande gozzo») che apre l'aforisma 102 (*Estómago para grandes vocados de la fortuna*) e alla dialettica di tipo digestivo («lo que es ahito en unos es hambre en otros») che contrappone la fame alla sazietà, e da cui dipende una serie di reazioni chimiche ed alimentari («Ai muchos que *se les gasta* cualquier mui importante manjar por la cortedad de su natural [...] *acédeseles el trato* y con los humos que *se levantan* de la postiza honra viene a desvanecerles la cabeza...», pp. 157-58). Ma penso anche all'aforisma 213, dove si dice che «la tibieza en el creer» funge da *vomitivo* (e questa volta la voce italiana è identica) per captare i segreti altrui o al 299 (*Dexar con hambre*) dove si mette in guardia contro i pericolosi «hartazgos de agrado» («scorpacciate di piacere»).

Ma se, in molti aforismi dell'*Oráculo*, le categorie della prudenza acquistano risalto in quanto abbassate al livello del quotidiano e contaminate da quanto di più corporeo esista, in altri vengono nobilitate in virtù di paragoni e accostamenti metaforici che chiamano in causa il grande mondo della natura. Ne deriva una serie di immagini non più strumentali, ma di ampio respiro lirico, in cui il comportamento dell'uomo viene paragonato a quello degli astri (in particolare i due luminari maggiori) e la portata (*caudal*) delle sue capacità a quella dei corsi d'acqua che bagnano la terra. Molto spesso, infatti, Gracián esemplifica le sue massime su fenomeni relativi al mare (con le sue secche e i suoi abissi), alle sorgenti o altri corsi d'acqua più o meno impetuosi, in ciò aiutato anche dalla singolare convergenza tra l'accezione naturalista e quella psicologica di *fondo*. Se infatti nel 49 il gesuita si affida a questa convergenza per indicare la facoltà di penetrazione degli «hombres juiciosos y notantes» (i quali riescono a sondare «el fondo de la mayor profundidad» e «hazer anotomía de un caudal con perfección») e nel 57 l'applica a quella categoria complessa che abbiamo visto essere l'*entendimiento* («Entendimiento con fondos

logra eternidades»), nel 78 la evoca in senso negativo per mettere in guardia contro un'insondabile profondità:

Conviene ir detenido donde se teme mucho fondo; vaya intentando la sagacidad y ganando tierra la prudencia. Ai grandes vaxíos hoi en en el trato humano; conviene ir siempre calando sonda (p. 146).

Insomma, sia che indichi una qualità legata alla ricchezza interiore della persona (tanto che, come recita uno dei più celebri aforismi dell'*Oráculo*, il 48: *Hombre con fondos, tanto tiene de persona*), sia che alluda alle sue intenzioni nascoste, il concetto di profondità costituisce una delle tante chiavi per intendere la morale di Gracián; al traduttore spetta saperle decifrare, ossia riconoscerne, ancora una volta, le valenze positive o negative.

Altrove il ricorso alla metafora acquatica serve per indicare, più che la dialettica tra profondità e superficie, quella tra quiete e movimento. Da qui la contrapposizione fra acqua corrente e stagnante che avvia l'aforisma 72 dedicato all'*Hombre de resolución* («No se gastan tanto las materias quando corren como si estancan»), oppure l'articolata metafora marina del 138 (*Arte de dexar estar*) in cui alla rappresentazione delle passioni umane come «torbellinos» e «tempestades de la voluntad» («vortici e tempeste di passioni» in Schopenhauer<sup>12</sup>) fa seguito la raccomandazione di «lasciar correre»:

Sea modo de sossegar vulgares torbellinos el alçar mano y dexar sossegar [...]. Una fuente con poca inquietud se enturvia, ni se bolverá a serenar procurándolo, sino dexándola (p. 177).

Ed è curioso vedere come, di fronte alla maniera sostanzialmente corretta in cui i suoi predecessori interpretano la metafora («Una fontana con pocca inquietudine s'intorbida, né tornerà a tranquillarsi procurandolo, ma solo lasciandola stare...», Anonimo, p. 136; «Una fontana, appena smossa, s'intorbida, né ritornerà limpida, se ci diamo da fare, bensì lasciandola stare», Mele, p. 99; «Una fonte appena agitata s'intorbida, né tornerà limpida se cercheremo di schiarirla, bensì se la lasceremo stare», Marone, p. 83), Gasparetti (forse per un errore di stampa del testo da cui traduce?) prende, letteralmente, fischi per fiaschi:

<sup>12</sup> «Im Treiben des menschlichen Lebens gibt es Strudel und Stürme der Leidenschaften...», p. 69.

Basta una lieve inquietudine a corrugare una fronte; e non si rasserenerà tentando in ogni modo di calmarsi, ma solo cercando di non pensarvi (p. 94).

Laddove si dimostra come, una volta che un solo elemento della filiera metaforica è andato perso, il traduttore sia costretto a stravolgere il testo, assegnandogli un significato del tutto estraneo alla sua coerenza linguistica.

5. Non mi resta che concludere queste brevi osservazioni, scritte sul filo di un *work in progress* che spero di terminare al più presto, accennando alle difficoltà che comporta la traduzione dell'*Oráculo* dal punto di vista stilistico. Ho già detto come sia necessario ricostruire il campo semantico attorno a cui si snoda ogni aforisma rispettando la costellazione grammaticale che lo rende gravido di significati, ma anche le inversioni di segno cui spesso questi ultimi sono sottoposti. Un gioco di contrari che non poche volte il gesuita sintetizza in maniera talmente concentrata da rendere difficile, se non impossibile, la sua resa italiana. In effetti, mentre alcune alternanze (*atención/intención*; *afecto/defecto*; *sustancia/circunstancia*, *gracia/desgracia*) trovano una loro contiguità nella nostra lingua, altre possono essere rese solo sul piano del significato, con conseguente perdita del gioco fonico che le aveva prodotte. È impossibile, ad esempio, rendere sintagmi allitteranti come il già citato *Genio genial*, paronomasie del tipo *bastón/sazón* («El mismo Dios no castiga con bastón, sino con sazón», aforisma 55, pp. 132-33), *empeño/despeño* («trae un empeño otro mayor y está muy al canto del despeño», aforisma 47, p. 128), *falto/falso* («Sea la reflexa contraste de lo falso y de lo falso», aforisma 80, p. 147), antitesi come quella (*corto/cortés*) succintamente espressa dall'aforisma 105 («La brevedad es lisonjera, y más negociante; gana *por lo cortés* lo que pierde *por lo corto*», p. 159). Senza pensare al singolare uso che il gesuita fa dei prefissi creando veri e propri neologismi quali *reconsejo* (aforisma 132), *revulgo* (aforisma 206), *rea-gudo* (aforisma 239) che vanno interpretati di volta in volta, a seconda dell'accezione (positiva o negativa) che l'iterazione contempla. Si tratta in ogni caso di formule concentrate, così come concentrate sono le formule neutre (tanto difficili da rendersi in italiano) su cui si forgia la celebre affermazione dell'aforisma 105 («Lo bueno, si breve, dos veces bueno; y aun lo malo, si poco, no tan malo» p. 159). Affermazione che, leggermente variata nel 299

(«Lo bueno, si poco, dos vezes bueno») costituisce una sorta di manifesto della *brevitas* cui si ispira lo stile del gesuita. Vediamo come suona nelle diverse versioni italiane:

Il buono, se è breve, due volte è buono; e anco il male, se è poco, non è tanto male (Anonimo, p. 102);

Ciò che è buono, se breve, è due volte buono; ed anche il cattivo, se è poco, non è tanto cattivo (Mele, pp. 82-83).

Ciò che è buono, se è breve, è due volte buono; e anche il cattivo, se è poco, non è tanto cattivo (Marone, p. 63).

Quel che è buono davvero, diventa buono il doppio, se è contenuto in poco spazio; e perfino il male, se è poco, pare minore (Gaspiretti p. 80).

Da notare come, rispetto ai precedenti traduttori, Gaspiretti tenda ad ampliare, ora enfatizzando l'articolo neutro (per cui *lo buono* diventa «buono davvero»), ora spiegando con un'ipotetica («se è contenuto in poco spazio») la pregnanza semantica contenuta nell'aggettivo *breve*. Ma così facendo diluisce il dettato dell'aforisma indebolendo la sua efficacia. Se infatti tradurre non significa mai aggiungere né tantomeno spiegare, tanto più questa regola dovrà essere osservata nei confronti delle formule rapide e succose attraverso cui il gesuita esprime, con la sapienza retorica di un'intera epoca, la sua morale. Una morale che si può trasferire anche nella nostra cultura: basta non caricarla di parole ma anzi (come diceva un celebre *dandy* a proposito dei troppi accessori che minacciano la vera eleganza), toglierne sempre qualcuna.





## INDICE DEI NOMI

- Abert, Anne Amalie 39, 53  
 Acerbi, accademia degli 18n  
 Aceti de' Porti, Serafino 228n  
 Acevedo, Diego 241  
 Acuña, Fernando de 211  
 Affinati, accademia degli 6  
 Agli, Francesco Maria, 8  
 Aguilar Piñal, Francisco 176  
 Alatorre, Antonio 141n  
 Alba, duca di vedi Álvarez de Toledo  
 Alberto Magno 199n  
 Alciato, Andrea 194, 252, 332  
 Aldana, Francisco de 211  
 Alemán, Mateo 278, 408n-409n, 416, 440, 454n, 468  
 Alessandro III, re di Macedonia (detto Magno) 363n  
 Alighieri, Dante 199, 355, 505  
 Allacci, Leone 33  
 Almirante vedi Enríquez de Cabera, Luis  
 Alonso Cortés, Narciso 226n  
 Alonso, Dámaso 307, 315  
 Altoviti, Luigi 8  
 Alvar Ezquerra, Carlos 487n.  
 Álvarez de Toledo y Pimentel, Fernando, III Duca d'Alba 188, 202n  
 Álvarez de Toledo, Antonio, V duca d'Alba 106n  
 Alvarez-Ossorio Alvariño, Antonio 245n  
 Álvarez, Emilio 84  
 Álvarez, Vicente 189n  
 Amar y Borbón, Josefa 175  
 Amelot de la Houssaie 536  
 Andioc, René 177n  
 Andrés de Uztarroz, Juan Francisco 493  
 Andrioli, Paola Nemola 32n  
 Anguillara, Clarice dell' 264n  
 Anguillara, Flaminio dell' 261, 263, 264n, 267, 279n  
 Annibale Barca 195  
 Antignati, Girolamo, cantante 56n  
 Antonio di Padova, San, o dei Fanciulli, Compagnia di 32  
 Antonio, Nicolás 518  
 Antonucci, Fausta 1n, 4, 5, 17n, 31n, 34-35n, 36n, 40n, 46, 47n, 48n, 51, 54n, 57n, 59n, 62n, 76n, 132n, 135n  
 Apolloni, Giovanni Filippo 5n, 11, 37n, 62n  
 Apuleio 341, 342, 343, 345, 346, 347  
 Aquilotti, accademia degli 14n, 15  
 Arago, Stefano 90n  
 Aragone, Elisa 355n, 357n, 361n, 366n, 370n, 388n, 431n  
 Arbiol, Antonio 174  
 Arcadi, Accademia degli 488n  
 Arcangelo Raffaello, compagnia dell' 4  
 Arcangelo Raffaello, detta della Scala, Compagnia di 31  
 Arellano, Ignacio 30n, 84n, 314, 400n  
 Arese, Giulio 360n  
 Aretino, Pietro 100, 270n  
 Argensola, Bartolomé Leonardo de 319, 432  
 Argensola, Gabriel Leonardo de 318-319  
 Argensola, Lupercio Leonardo de 318-319  
 Argentan, François Louis d' 489-90  
 Arias Dávila y Bobadilla, Francisco 228n, 239  
 Arias Dávila, Gonzalo 239  
 Arienti, Giovanni Sabadino degli 383  
 Ariés, Philippe 486  
 Ariosto, Ludovico 100-101, 109, 113, 116n, 117, 122n, 123  
 Aristotele 243-244, 248, 252n  
 Arnaud, Émile 418n  
 Arnigio, Bartolomeo 380-381, 383  
 Arriaga Flórez, Mercedes 322n

- Asdrubale Barca 195  
 Asensio, Eugenio 225, 314, 405n  
 Ashburnham, Bertram 524  
 Asin, Oliver 130n  
 Askins, Arthur L-F. 149n  
 Astrana Marín, Luis 500n.  
 Augusto, Gaio Giulio Cesare  
     Ottaviano 329n  
 Ausonio, Decimo Magno 332  
 Austin, William W. 37n  
 Austria, Margarita de, regina di  
     Spagna 218-219, 222  
 Ávalos d'Aquino d'Aragona,  
     Alfonso d', marchese di Pescara y  
     del Vasto 247  
  
 Baba, Andrea 273  
 Bachtin, Michail 278n, 436  
 Baczynska, Beata 19n  
 Badolato, Nicola 35-36n, 55  
 Baglioni, Michelangelo, marchese  
     di Morsone 360n  
 Balcells, José María 500n  
 Baldini, Carlo 10n  
 Balducci, Filippo 8, 9, 10n, 49  
 Baltasar Carlos, di Asburgo,  
     principe di Spagna 508, 515  
 Bances Candamo, Francisco 123  
 Banchieri, Adriano 365, 366n, 368,  
     385, 387  
 Bandello, Matteo 268n  
 Baquero Goyanes, Mariano 161  
 Barahona de Soto, Luis 100  
 Barbolani, Cristina 307n  
 Barcia, Franco 322n, 324n  
 Barezzi, Barezzo 353-371, 373-389,  
     431  
 Barezzi, Francesco 353, 359n, 361  
 Barocchi, Paola 8n  
 Barthes, Roland 445n  
 Bartolommei, Girolamo 4  
 Bartolommei, Mattias Maria 4, 5n,  
     633n, 39, 41n, 48-495, 58, 62,  
     77n  
 Bascuas Domínguez, María 427n  
 Basile, Bruno 270n, 383n  
 Basile, Giambattista 387  
 Bataillon, Marcel 375n  
  
 Bates, Margaret 225n  
 Batti, Giacomo 37n, 40n  
 Battisti, Eugenio 189n  
 Bautista de Vivar, Juan 209, 218,  
     221  
 Bazo, Antonio 178  
 Becerra, Domingo de 249  
 Bègue, Alain 79n, 313n  
 Belli, Vincenzo 194  
 Bellina, Anna Laura 55n  
 Belvedere, Andrea, 19  
 Bentivoglio, Annibale 34n  
 Benzoni, Gino 525  
 Bernières-Louvigny, Jean de 490  
 Beroaldo, Filippo 341  
 Besozzi, Cerbonio 189  
 Besozzo, Giovanni Francesco 361n  
 Bettini, Maurizio 45n  
 Bevilacqua, Niccolò 270-271  
 Bianconi, Lorenzo 4, 5n, 33-36n,  
     39n, 52n, 54-55n, 61, 62n, 74n,  
     77n  
 Bidelli, Giovan Battista 360  
 Biondo, Flavio 262n  
 Biscioni, Antonio Maria 12n  
 Bissari, Pietro Paolo 52  
 Bizzarri, Hugo 458  
 Blado, Antonio 261, 262n  
 Blanco Aguinaga, Carlos 433n,  
     434-435  
 Blanco, Emilio 486n, 531n, 534  
 Blanco, Mercedes 313  
 Blecua, Alberto 138n, 258n  
 Bluher, Karl Alfred 500n  
 Boadas, Sònia 505-527  
 Bobes Naves, Carmen 440n  
 Boccaccio, Giovanni 268n, 366n,  
     418, 455n  
 Bocalini, Traiano 321-334  
 Bodemann, Eduard 521n  
 Bodenmüller, Thomas 376n, 383n  
 Bodin, Jean 483  
 Boemo, Giovanni 270, 271n  
 Bofferio, Angelo 90n  
 Boiardo, Matteo 100, 117, 124n,  
     127  
 Bolufer Peruga, Mónica 174n, 177  
 Bolzoni, Lina 247n

- Bonaventura, Arnaldo 36n  
 Bonilla Cerezo, Rafael 313  
 Bonora, Elena 270n  
 Bordini, Carlo 173n  
 Borgognone, Annibale 197-198  
 Borrelli, Gian Giotto 8n  
 Borsetto, Luciana 260n, 278n, 280n  
 Boscán Almogaver, Juan 249n  
 Botta, Patrizia 260n  
 Bottiglieri, Nicola 358n  
 Boullon, François R.P. 83  
 Bourdieu, Pierre 228n  
 Bouza, Fernando 246n  
 Bracciolini, Francesco 315n  
 Bragança, Teutonio de 246  
 Bragantini, Renzo 280n  
 Braida, Lodovica 482-83, 484, 491n, 504  
 Bravo, Diana 453n  
 Breman, Antoine 472, 472n  
 Briz Gómez, Antonio 453n  
 Brockliss, Laurence 333n  
 Brosses, Charles de 481  
 Brown, Jennifer Williams 37n  
 Brown, Penelope 453n  
 Brownstein, Leonard 418n  
 Bruerton, Courtney 411n  
 Bruni, Francesco 254n  
 Brusantini, Vincenzo 100  
 Brusoni, Girolamo 275  
 Buescu, Ana Isabel 323n  
 Buffagni, Claudia 393n, 403n, 451n  
 Buffoni, Franco 451n  
 Bujanda, Jesús Martínez de 489n  
 Buonarroti, Michelangelo 310n, 336  
 Buoni, Tommaso 366  
  
 Cabani, Maria Cristina 25n, 313  
 Cabo Aseguinolaza, Fernando 407n  
 Cabrera, Claudio Antonio de 518n  
 Cacho Casal, Rodrigo 311n, 314, 368n  
 Caetani, Bonifacio, cardinale 326  
 Calamari, Mario, 4, 6  
 Calcagnini, Celio 250n-251n  
 Calderino Mirani, Cesare 361n  
 Calderón de la Barca, Pedro 2, 3, 17, 18, 30n, 47, 54-55, 58, 62, 80, 83, 86n, 116, 122, 127  
 Calderone, Antonietta 178, 181, 183, 184  
 Calepino, Ambrogio (propr. A. da Calepio) 361n  
 Caletti-Bruni, Pietro Francesco detto Cavalli 5n 35n, 37, 62n  
 Caló, Tommaso 87  
 Calvete de Estrella, Juan Cristóbal 188  
 Calvino, Italo 339, 349  
 Calvo, Lain 409  
 Camerino, Antonio Giuseppe 32n  
 Camillo detto Alcione, cantante 56n  
 Camillo, Giulio 247-248  
 Campe, Joachim Heinrich 173, 180  
 Canavaggio, Jean 88n  
 Cancedda, Flavia 3n, 14n, 33n, 36-38n, 40n, 62n, 63-64, 76n  
 Candeloro, Antonio 468n  
 Cañizares, José de 150  
 Cantero Rosales, María Ángeles 174  
 Capaldi, Donatella 384n, 386n, 389n  
 Cappelli, Federica 455n  
 Capua, Giovanni da 365n  
 Capua, Giovanni da 382n  
 Capua, Matteo di 356n  
 Capugnano, Ieronimo vedi Giovannini da Capugnano, Girolamo  
 Cara, Giovanni 336n  
 Carafa, Giovanni, duca di Paliano 267, 268n, 269, 279n  
 Carandini, Silvia 30n  
 Caravaggi, Giovanni 210  
 Cárdenas, Luisa de 213  
 Carlo Emanuele I, duca di Savoia 317-318  
 Carlo Emanuele III di Savoia, re di Sardegna 481-82, 489  
 Carlo IX di Valois, re di Francia 362n

- Carlo V, d'Asburgo imperatore 187-203  
 Carlo VIII, re di Francia, 19  
 Carminati, Clizia 307, 315n-316n, 319n  
 Carrai, Stefano 235n  
 Carrasco Urgoiti, Maria Soledad 452, 455n  
 Carreaga, marchese di 89-90  
 Carreño, Antonio 223  
 Carrillo y Aragón, Plácido 310n  
 Cartesio vedi Descartes, René  
 Cartolari (famiglia) 261  
 Cartolari, Girolama 262n  
 Carutti, Domenico 483n  
 Carvajal y Robles, Ramón 89  
 Carvalho, José Adriano de 233, 254n  
 Cascales, Francisco de 88  
 Casino, accademia del 6, 7, 15  
 Cassiano, Giovanni 228n  
 Cassol, Alessandro 84n, 437  
 Castelli, Silvia 2, 3n, 14n 31n, 33n, 36-38n, 40n, 48n, 62n, 63-64, 76n  
 Castiglione, Baldassarre 228n-229n, 230-231, 237, 249n  
 Castillo Peña, Carmen 360n, 440n  
 Castillo Solórzano, Alonso de 161-169, 450n  
 Castro, Antonio 257, 258n, 261, 269n, 276n  
 Cataldi, Luigi 35n  
 Cátedra, Pedro Manuel 487n  
 Catullo, Gaio Valerio 409n  
 Cavalli, Francesco, *vedi* Caletti-Bruni, Pietro Francesco  
 Cavalli, Giorgio 270, 272  
 Cavarzere, Marco 483n  
 Cayuela, Anne 97n  
 Ceccherelli, Luigi, 9  
 Cellini, Benvenuto 201, 484  
 Celtes, Conrado de 460n  
 Cepione, Marco Giunio Bruto 331-332  
 Cerchieri, Paris 507-508, 512  
 Cervantes Saavedra, Miguel de 65n, 79, 100, 113-114, 117, 122n, 127, 130-133, 139, 142n, 149n, 208, 218, 223, 335-51, 355, 357, 358n, 360, 362, 364n, 366n, 367-368, 370, 371n, 375, 385n, 400n, 405, 406n, 423n, 440, 453, 454n  
 Cesare, Gaio Giulio 332, 360, 484  
 Céspedes y Meneses, Gonzalo de 355, 431-447, 450n  
 Chacón Jiménez, Francisco 175n  
 Chartier, Roger 486n  
 Chatman, Seymour 439n  
 Chaucer, Geoffrey 130  
 Cherchi, Paolo 250n-251n, 254n, 257n, 259, 260n, 268n, 270, 271n, 272, 273n, 275, 277n, 279n, 281  
 Chevalier, Maxime 94n  
 Chiabò, Miriam 35n  
 Chiabrera Savonese, Gabriello 519  
 Chifflet, Jean Jacques 506  
 Cialdini, Biasio 18n, 82  
 Ciancarelli, Roberto 13n, 16n, 30n  
 Cicerone, Marco Tullio 247-248, 409n, 484  
 Cicognini, Giacinto Andrea 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 14, 31-59, 61-77  
 Cicognini, Jacopo 3, 31  
 Ciliberti, Silvia 490n  
 Cinelli Calvoli, Giovanni 11, 12, 13n, 16n, 23, 24 e n  
 Cinti, Bruna 82  
 Cioni, Alfredo 353n, 354n-355n, 358n  
 Clarette, Onorato 318  
 Claudiano, Cayo Lucio 218  
 Close, Anthony 471, 471n  
 Colaldi, Antonio, 367n  
 Cole, Peter 453n  
 Collenuccio, Pandolfo 359n  
 Collodi, Carlo 341, 349  
 Colombo, Carmela 315n  
 Colombo, Cristoforo 331  
 Colomer, José Luis 370n  
 Colón, Fernando 277  
 Colonna Marcantonio, duca di Paliano 267n  
 Colonna, Aristide 350n  
 Colonna, Ascanio, cardinale 207-224

- Colonna, Marcio 208  
 Compagnon, Antoine 255n, 260n  
 Concha, José 178, 183  
 Conrieri, Davide 40n, 311n, 321-322, 323n, 471n  
 Contarini, Nicolò 363n-364n  
 Conte, Floriana 7n  
 Coppi, Giulio 10n  
 Cordini, Francesco 8  
 Córdoba, María de 80n  
 Cordon Mesa, Alicia 17n  
 Cornaro, Giovanni, principe di Venezia 362n  
 Cornovi Dalla Vecchia, Antonio 271  
 Correas, Gonzalo 457, 458, 459n  
 Cortijo Ocaña, Antonio 258n  
 Costo, Tommaso 353, 356, 357n, 358-359, 385, 387  
 Cotarelo y Mori, Emilio 46n, 133n, 407, 412n, 425n  
 Coulon, Michelle 177n  
 Covarrubias, Sebastián de 395n-396n, 402, 456n  
 Cozad, Mary Lee 225n, 231n-232n  
 Crescimbeni, Giovan Maria 15, 38n  
 Crinò, Anna Maria 33n  
 Croce, Benedetto 19  
 Croce, Giulio Cesare 366n, 387, 459n  
 Cromberger, Juan 260-261, 276  
 Cros, Edmond 370n, 375n  
 Cruz, San Juan de la 207, 359n  
 Cuenca Muñoz, Paloma 129n  
 Cueva, Francisco de la 215  
 Curtius, Ernst Robert 487n  
  
 D'Antuono, Nancy L. 17n 31n, 35n, 68n, 87n  
 Dadson, Trevor J. 207n, 214, 228n, 239n  
 Dante, vedi Alighieri, Dante  
 Daolmi, Davide 35n  
 Dati, Carlo 8  
 Davies, Gareth Alban 499n  
 De Benedetti, Giacomo 339n  
 De los Rios, Jerónimo 232n  
 De Maldé, Vania 312n  
  
 De Miranda, Girolamo 319n  
 De Robertis, Domingo 260, 276  
 Dei, Ambrosio 273  
 Dei, Bartolomeo 273  
 Del Monte, Alberto 395  
 Del Vaga, Perin 192  
 Della Casa, Giovanni 233-235, 237, 242-243, 249, 254n, 379  
 Della Fonte, Francesco, 12n, 18n  
 Delminio, Giulio Camillo vedi Camillo, Giulio  
 Demattè, Claudia 79n-80n, 83n-84n, 87n, 97n  
 Demetrio, granduca di Moscovia 359, 363n  
 Denores, Giason 64  
 Descartes, René 483  
 Deyermond, Alan 487n  
 Di Benedetto, Arnaldo 234n  
 Di Filippo Bareggi, Claudia 270n, 280n  
 Di Muro, Noemi, 7n, 8n, 10n, 11n, 13n, 16n, 23n, 24n  
 Diez de Aux, Luis 336n  
 Diez de Revenga, Francisco Javier 505, 507n, 511n  
 Dioguardi, Gianfranco 536n  
 Dionigi da Fano, Bartolomeo 274-275  
 Dionisotti, Carlo 280n  
 Dixon, Victor 82n, 90n  
 Doglio, Federico 35n  
 Dolce, Lodovico 100, 278n, 360, 365n  
 Dolfi, Laura 31n  
 Donaire, María Luisa 181  
 Doni, Anton Francesco 274, 367  
 Doody, Margaret 339n, 342n, 349  
 Doria, Andrea 190, 192  
 Du Verdier, Antoine 270n  
 Ducci Guicciardini, Marc'Antonio, 11, 12 e n, 13, 14n, 16n, 17n  
 Dufief, Nicolas Gouin 178  
  
 Eco, Umberto 393n, 454, 468  
 Egido, Aurora 493, 495  
 Eliodoro di Emesa 335, 339-340n, 347, 349, 350n

- Elisabetta Teresa di Lorena, regina di Sardegna 481  
 Elisabetta, principessa d'Ungheria, santa 362n  
 Elliott, John Huxtable 333n  
 Enno, Sebastiano, cantante 56n  
 Enrico II, re di Francia 362n  
 Enrico III, re di Francia 362n-363n  
 Enrico IV, re di Francia e di Navarra 360, 362n  
 Enríquez de Cabrera, Luis, Almirante di Castiglia 236-238  
 Enríquez Gómez, Antonio 450n, 465-71, 472n, 473n, 474n, 475n, 476, 477n, 478-79  
 Epitteto 503  
 Erasmo da Rotterdam, Desiderio 241n, 345, 418  
 Espinel, Vicente 449-463  
 Espinosa Carbonell, Joaquín 95n  
 Espinosa, Pedro de 211, 215-216  
 Evangelista, Annamaria, 3n  
  
 Fabbri, Paolo 35n, 55n, 58n  
 Fabroni, Angelo 23n  
 Fagiuoli, Giovan Battista 15, 17n, 18 e n  
 Falco, Alfonso 307n-308n, 310n  
 Falconieri, John V. 307n  
 Falska, Maria 19n  
 Fantappiè, Francesca 14n, 16n  
 Faria e Sousa, Manuel de 321, 322n  
 Farnese, famiglia, 264n  
 Faro, Fernando de 321n, 325-326  
 Fasano, Elena 25n  
 Fauno, Lucio, pseudonimo di Giovanni Tarcagnola 262n, 266n  
 Faustini, Giovanni 55  
 Fedro, Gaio 484  
 Felipe II, re di Spagna 208  
 Felipe IV, rey de España 506n, 527  
 Fernández de Avellaneda, Alonso 335, 336n, 342  
 Fernández de Lizardi, Joaquín 180  
 Fernández de Navarrete, Pedro 208, 210, 218, 221  
 Fernández de Velasco y Tobar, Fernando 88  
 Fernández Guerra y Orbe, Aureliano 487n, 500  
 Fernández Lera, Rosa 81n  
 Fernandez Tinoco y Correa, Diego 321n  
 Fernández, Marcos 391  
 Fernando, Giovanni 507-508  
 Ferrari, Giuseppe 340n  
 Ferrer Benemeli, José Antonio 493n  
 Ferrero, Carlo Vincenzo, marchese d'Ormea 484  
 Festa, Lucio 8n  
 Figueroa y Córdoba, Diego 132, 143, 144n, 150  
 Figueroa, Francisco de 211  
 Figueroa, Roque de 80n, 85, 89  
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna 187-203, 243, 245n, 246, 362n  
 Filippo IV d'Asburgo, re di Spagna 323n, 499  
 Fiordaliso, Giovanna 433  
 Firenzuola, Agnolo 365, 380, 382, 387  
 Firpo, Luigi 322n, 324n,  
 Fontana, Bartolomeo 360-362  
 Fontana, Donato 357, 358n  
 Forradellas, Joaquín 371n  
 Fosalba, Eugenia 138n, 322n  
 Franceschi, Filippo 31n  
 Franceschini, Camillo 272  
 Franceschini, Francesco 272  
 Francesco d'Assisi, santo 358, 359  
 Francesco di Sales, santo 484  
 Francesco falsetto, cantante 56n  
 Francesco I di Valois, re di Francia 194 362n  
 Francesco II di Valois, re di Francia 362n  
 Franciosini, Lorenzo 361, 459, 461n  
 Franco Rubio, Gloria Ángeles 176  
 Franco, Giovan Pietro 368n  
 Franco, Niccolò 364n  
 Fregoso, Federico, cardinale 228-230  
 Frías y Balboa, Damasio de 225-255  
 Frolidi, Rinaldo 91

- Fucilla, Joseph Guérin 307, 313,  
 315, 316n-317n  
 Fulvio, Andrea 262n  
 Fumagalli, Elena 7n, 9n  
 Fusillo, Massimo 341n
- Gagliardi, Donatella 322n, 326n  
 Galanti, Giuseppe Maria 173n  
 Galeotti, Pietro Paolo 192  
 Galesini, Pietro 361n  
 Galigai, Eleonora 391  
 Galilei, Galileo 483  
 Gallardo, José Bartolomé 239n  
 Gallina, Annamaria 360n, 361  
 Gallo, Antonella 5n, 35n, 62n  
 Galoppe, Raúl A. 31n, 68n  
 Gambin, Felice 239n, 531n  
 Garbero Zorzi, Elvira 3n  
 García Aguilar, Mónica 322n, 324n,  
 326n  
 García de Enterría, María Cruz 17n  
 García López, Jorge 142n, 506n,  
 518n  
 García Martín, Manuel 486n  
 García Soriano, Justo 226n  
 García Vilar, José Antonio 246n  
 García, Carlos 391-404, 450n  
 García, Jerónimo 81  
 Garimberto, Girolamo 270, 274  
 Garosi, Linda 313n  
 Garrido de Villena, Francisco 100,  
 107n  
 Garzelli, Beatrice 392, 393n, 400n-  
 401n, 403n, 451n  
 Garzoni, Marco 507-508, 511, 515n  
 Garzoni, Tommaso 275  
 Gasparetti, Antonio 308n 531n,  
 532-539, 541, 543  
 Gassendi, Pierre 483  
 Gellio, Aulo 257  
 Genette, Gérard 260n  
 Genetti, Stefano 530n  
 Gentilli, Luciana 493  
 Gerbault, Francesco 517-519  
 Gernert, Folke 505n, 516n  
 Gerson, Jean 483  
 Giallongo, Angela 493  
 Giambonini, Francesco 310n
- Gianfilippi, Paolino 524  
 Giannone, Pietro 484  
 Giannotti, Alessandra 393n  
 Gibert y Tutó, Carlos 178  
 Gigante, Claudio 312n  
 Giglio, Girolamo 270, 271n, 272,  
 273n, 274-275  
 Gigliucci, Roberto 251n, 260n,  
 278n, 279n  
 Gili Gaya, Samuel 460n  
 Gilio da Fabriano, Giovanni Andrea  
 250, 251n, 254n  
 Giolito, Gabriele 262, 266n, 270n  
 Giovannini da Capugnano,  
 Girolamo 365n  
 Giovio, Paolo 359n  
 Giraldi Cinzio, Giambattista 380,  
 382  
 Girard, René 344, 350  
 Giuliani, Carlo 189n  
 Giuliani, Luigi 82  
 Giulio Cesare, vedi Cesare, Gaio  
 Giulio 360  
 Giustino, Marco Giuniano 484  
 Glixon, Beth L. 37-38n, 52n, 56n  
 Glixon, Jonathan E. 37n, 52n, 56n  
 Gobbi, Guelfo 51  
 Goldoni, Carlo 171-184  
 Gómez Moreno, Ángel 258n  
 Gómez, Jesús 129n, 232n  
 Góngora y Argote, Luis de 102,  
 111-112, 116, 120-121, 307n,  
 313, 314n  
 Gonzaga, famiglia, 190  
 González, Gregorio 407n  
 González, Juan 82  
 Gori, Grazia 17n, 25n  
 Gorrini, Giovanni 523n  
 Gorsse, Odette 130n  
 Gracián Dantisco, Lucas 233n, 249  
 Gracián, Baltasar 313, 455, 460,  
 470n, 493, 495, 529-541  
 Grande, Andrés 82  
 Granja, Agustín de la, 19n  
 Granucci, Nicolao 379, 380n, 381  
 Grashey, Ludwig 39n  
 Grazi, Salustio 356  
 Grice, Herbert Paul 453n



- Griffio, Giovanni 273  
 Grimani Calergi, Giovanni 37n, 40n, 52n, 54n  
 Gross, Kenneth 45n  
 Grozio, Ugo 483  
 Gruget, Claude 269n  
 Gualdo, Girolamo 194  
 Gualtieri, Luigi 17n  
 Guarini, Gianbattista 64, 519  
 Guarino, Guarini 484  
 Guazzo, Stefano 227n, 235, 239-240, 241n, 243n  
 Guercio, Luciano 173-174  
 Guevara, Antonio de 261  
 Guicciardini, Francesco 233  
 Guillén, Claudio 385n, 434, 440n, 446  
 Guyon, Louis 270n  
 Guzmán, Gaspar de, conte-duca di Olivares 333
- Heger, Klaus 531n  
 Heinemann, Otto von 523n  
 Hendrix, Harald 322n, 325n  
 Hernández Vargas, Jaime 232n  
 Herrero García, Miguel 405n  
 Hitchcock, Alfred 340n  
 Holmes, William C. 37-38n, 46n  
 Honorati, Bastiano 264n  
 Huarte de San Juan, Juan 248n, 356  
 Hubbard Rose, Constance 465, 466n, 467  
 Huerta Calvo, Javier 29n, 421n  
 Hunter, Richard 340n  
 Hurtado de Mendoza, Antonio 419-420, 421n, 499  
 Hurtado de Mendoza, Diego 241
- Icaza, Francisco A. de 418n  
 Iffland, James 314n  
 Imberti, Ghirardo 275  
 Imperfetti, accademia degli 6, 15, 16 e n, 23  
 Incogniti, Accademia degli 311  
 Infantes, Víctor 258n-259n, 486  
 Instancabili, Accademia degli 4, 32, 40n  
 Iriarte, Tomás de 181
- Jauralde Pou, Pablo 500  
 Jiménez Carreño, Juan 178  
 Jiménez de Urrea, Antonio, Viceré e capitano generale di Sardegna 493  
 Joly, Monique 141n, 142, 150, 454n  
 Juliá Martínez, Eduardo 80n, 83n  
 Jurado Santos, Agapita 131n
- Kempis, Tommaso da 484  
 Kennedy Ray, Meredith 251n  
 Kerkhof, Maxime 465, 466n  
 Klein, Julius Leopold 39n  
 Kramer-Hellinx, Nechama 470n  
 Kundera, Milan 378n
- La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de 83  
 La Bruyère, Jean, 529  
 La Cecilia, Giovanni 90-91, 96  
 La Rochefoucauld, François 529  
 Lafarga, Francisco 178n, 181  
 LaGrone, Gregory 405n, 407n, 418n  
 Lando, Ortensio 365n  
 Laplana Gil, Enrique J. 85, 88n  
 Lasagnini, Pier Filippo Tommaso 8  
 Laserna, Blas de 97  
 Lattanzi, Alessandro 35n  
 Lausberg, Hans 473n  
 Lawrance, Jeremy  
 Lazius, Wolfgang 196  
 Lazzi, Giovanna 9n, 52n  
 Leali, Gasparo 11n  
 Leicht, Pier Silverio 262n  
 Lemos, Conte di (Pedro Fernández de Castro) 310, 318  
 León, Fray Luis de 173-174, 314n  
 Leone, Marco 319n  
 Leonico Tomeo, Niccolò 257n  
 Leopoldo I, emperador del Sacro Imperio 507  
 Lerner, Isaías 257n, 258n, 260-261, 276n, 277-278, 278n  
 Levinson, Stephen C. 453n  
 Lida, María Rosa 534n  
 Ligorio, Pirro 262n, 266n  
 Lippi, Lorenzo 25n

- Lira, Nicolao di 497  
 Lisboa, Marcos da 359  
 Lisci, Mariotto 9  
 Liverani, Elena 35n  
 Livio, Tito 195, 484  
 Lledó-Guillem, Vicente 231n  
 Lobato, María Luisa 19n  
 Longhi, Giuseppe 34, 39, 48n  
 Longo Sofista 347, 350  
 Longoni, Franco 322n, 324n,  
 López de Tamargo, Paloma 389n  
 López de Úbeda, Francisco 373n-  
 374n, 375, 376n, 385  
 López Estrada, Francisco 89n, 336n  
 López Poza, Sagrario 258n-259n,  
 506n, 508n, 510n  
 López-Baralt, Luce 130n  
 López, Alonso, el Pinciano 445n  
 López, Rosendo 80n  
 Loredan, Giovan Francesco 311  
 Loretelli, Rosamaria 337n, 339,  
 340n  
 Losada Palenzuela, José Luis 529n  
 Lozano Renieblas, Isabel 493  
 Lozano, Antonio Elías 308n  
 Lucía Megías, Juan Manuel 486  
 Luciano di Samosata 341, 418  
 Lucio di Patre 346  
 Lucio, Francesco 37n, 38  
 Luigi XIV, re di Francia 527  
 Luis, Andrés Murillo 375n  
 Lupardi, Bartolomeo 34, 49n, 63  
 Luttikhuizen, Frances 358n  
 Luyne, Guillaume de 86  
  
 Machiavelli, Niccolò 268n, 328,  
 506  
 Macrobio, Ambrosio Teodosio 257  
 Madruzzo, Cristoforo, cardenal  
 187-203  
 Madruzzo, Nicolò 201-203  
 Maffei, Caterina, cantante 56n  
 Maffei, famiglia, 9n, 10n  
 Maffei, Giulio 9  
 Maffei, Ugo 9  
 Maione, Paologiovanni 35n  
 Maldonado Palmero, Gabriel 19n  
 Malfatti, Cesare 189n  
  
 Mamone, Sara 31n, 33n  
 Mancini, Guido 91n  
 Manni, Domenico 16n  
 Manuela, Antonia 89  
 Manuzio, Aldo 194, 361n  
 Manuzio, Paolo 262n  
 Manzoni, Alessandro 338  
 Maravall, José Antonio 419n  
 Marcello, Elena 95n  
 Marchante Moralejo, Carmen 31-  
 32n, 68n  
 Marco, evangelista 363n  
 Marcolini, Francesco 274  
 Margherita d'Austria, regina di  
 Spagna e Portogallo 309, 310n  
 Maria d'Austria, infanta 187  
 Marino, Giovan Battista 307-320  
 Marone, Gherardo 531n, 532, 539,  
 541, 543,  
 Márquez Villanueva, Francisco  
 130n  
 Marras, Gianna Carla 358n, 370n  
 Martín Adeva, Ildefonso 486n  
 Martinengo, Alessandro 368n, 392  
 Martínez Berbel, Juan Antonio 19n  
 Martínez de Prado, Juan 488n  
 Martínez López, Maribel 176n  
 Martínez, Juan 85  
 Martini, Alessandro 314n  
 Martino, Alberto 375n  
 Marucelli, Giovanni Filippo 8  
 Marziale, Marco Valerio 501  
 Masala, Maurizio 354, 359, 369-  
 370, 377n, 385n-386n, 388n  
 Massano, Giulio 392n, 393  
 Massimiano, imperatore romano  
 360  
 Massimiliano d'Austria 187  
 Mata Induráin, Carlos 79n 87n  
 Matas Caballero, Juan 84n  
 Matos Frago, Juan de 91  
 Matthieu, Pierre 360-362  
 Maurizio di Sassonia 195, 202n  
 Mauro, Lucio (pseudonimo di  
 Giovanni Tarcagnola) 264, 266-  
 267, 270n, 271, 274-275  
 Mayans, Gregorio 516-517  
 Mazzacurati Giancarlo 254n, 260n

- Mazzarino, Julio, cardenal 527  
 Mazzatinti, Giuseppe 514n, 523, 525n  
 Mazzocchi, Giuseppe 29n, 313n  
 Mazzoni, Guido 339n  
 McClure, George W. 487  
 McKendrick, Malveena 46n  
 Medici, Francesco Maria de' 18n  
 Medici, Giovan Carlo de', cardinale 6, 7, 50  
 Medici, Giovan Gastone de' 18n  
 Medici, Leopoldo de', granduca di Toscana 34  
 Medici, Maria de' 391  
 Medici, Mattias de' 52n  
 Melcarne, Nunzia 33n  
 Mele, Eugenio 317n, 531, 538, 541, 543  
 Mena, Juan de 238n  
 Méndez Vázquez, Josefina 175n  
 Meneghetti, Maria Luisa 339n  
 Mercado, Juan Carlos 493n  
 Merula, Gaudenzio 272-273  
 Mexia, Pedro 257-306, 360  
 Mianzan, Sandra 144n  
 Micaela de Luján (Lucinda) 106n, 111  
 Michelassi, Nicola 1n-2n, 4n, 5n, 7n, 14n, 17n, 22-23n, 32-34n, 36n, 39-40n, 49n, 64n, 68n  
 Micó, José María 368n  
 Miller, Beth 46n  
 Minato, Nicolò 55n  
 Mira de Amescua, Antonio 2, 16, 19n, 21n, 24, 29, 30n  
 Mirandola, Giovanni Pico della 252  
 Moissesso, Faustino 359-360  
 Molina, Tirso de, vedi Tirso de Molina  
 Molinari, Isabella, 7n, 10n, 49n  
 Monaldini, Sergio 34n  
 Moncín, Luis 178  
 Monroy, Cristóbal de 122n  
 Montaigne, Michel de 257  
 Montale, Eugenio 336, 350  
 Monteleón, duca di (Ettore Pignatelli III) 315n, 316  
 Montemayor, Jorge de 312  
 Montengón, Pedro 176, 180  
 Monterrey, conte di 238, 239n  
 Montesinos, José 225n  
 Monti, Giacomo 34, 48, 49n  
 Moratín, Leandro 90n  
 Moratín, Leandro Fernández de 176n  
 Morel D'Arleux, Antonia 486n  
 Moreto, Agustín 122n, 161-169  
 Moretti, Franco 339n  
 Morgan, Jerry L. 453n  
 Morínigo, Marcos A. 161  
 Moro, Giacomo 357n, 366n  
 Morreale, Margherita 249n  
 Mortara Garavelli, Bice 278n, 403n  
 Moura, Manuel de, marchese di Castel-Rodrigo 506n, 525  
 Muir, Edward 77n  
 Murata, Margaret 35n  
 Murtola, Gasparo 308n, 311n  
 Mutini, Claudio 353n, 354n-355n, 358n  
 Nani Mirabelli, Domenico 257n  
 Nelli, Ercole 34  
 Nelli, Giustiniano 382  
 Neri, Filippo Romolo 323n  
 Nerone, Gaio Claudio 195  
 Nevares, Marta de 120  
 Nicolini, Lara 345-346  
 Nider, Valentina 4n, 64n, 67n, 524n  
 Nieremberg, Juan Eusebio 490, 491n  
 Nomi, Federigo 15  
 Nougé, André 231n  
 Nova, Alessandro 7n  
 Novilieri Clavelli, Guglielmo Alessandro de vedi Noviliers  
 Clavel, Guillaume Alexandre de  
 Noviliers Clavel, Guillaume Alexandre de 355, 357, 358, 360, 362n, 363, 364n  
 Nucio, Martín, impressore 188  
 O' Connor, Mary Catharine 486n  
 Occhipinti, Carmelo 266n  
 Ochoa, Eugenio 91-92  
 Olao Magno 65n

- Olavarria y Ferrari, Enrique de 181  
 Oleza, Joan 129, 130n,  
 Olmos, Ricardo 45n  
 Onofri, Francesco 34  
 Orazio Flacco, Quinto 88, 484  
 Orsini (famiglia) 264n  
 Osorio, Elena 111  
 Ossola, Carlo 227n, 232n, 240n  
 Ottone IV, imperatore 379, 381  
 Ovidio Nasone, Publio 54, 376  
 Oziosi, Accademia degli 318, 319n
- Padilla Manrique y Acuña, Luisa  
 de, contessa di Aranda 481-504  
 Pagán, Víctor 178  
 Palau i Dulcet, Antonio 505n, 507n,  
 508, 509n, 511n, 517n  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da  
 365n  
 Palladio (pseudonimo di Giovanni  
 Tarcagnola) 266n  
 Palomino 232n  
 Palomo, María de Pilar 446  
 Palumbo, Giovanni 312n  
 Panciroli, Giovan Giacomo 315-317  
 Pangallo, M. Consolata 370n  
 Panichi, Nicola 239n  
 Panvinio, Onofrio 359n  
 Paolo IV, papa (Gian Pietro Carafa)  
 267n-268n  
 Parada, Miguel Francisco de 323n,  
 325  
 Parducci, Amos 455n  
 Parenti, Alessandro 524n  
 Parker, Geoffrey H. 246n  
 Parker, Jack Horace 89  
 Parks, Tim 393n  
 Paruta, Paolo 331-332  
 Pasquali, Giambattista 172n  
 Pasquini, Bernardo 10n  
 Pastor, Pedro Enrique 485, 487,  
 493, 494, 495  
 Pastrana, Gómez 82  
 Patrizi, Giorgio 239n  
 Pedraza Jiménez, Felipe Blas 500n  
 Pedretti, Marco 524n  
 Pensado, José Luis 231n
- Percossi, Accademia dei 7-9, 10n,  
 11, 15, 24, 49  
 Peres (o Perez) de Sousa, Antonio  
 321  
 Pérez de Montalbán, Juan 7n, 18n,  
 79-98, 115, 116n, 487n  
 Pérez Navarro, José 440n  
 Pérez, Alonso 97  
 Pérez, Antonio 432  
 Periandro, tiranno di Corinto 329  
 Perrucci, Andrea 84  
 Perugini, Carla 471n  
 Pesaro, Giovanni 511-512  
 Pesciolini, cavaliere, 11  
 Petrarca, Francesco 505  
 Petrarca, Giovanni 355n, 364n  
 Petronio Nigro, Tito detto Arbitro  
 347-348, 351n  
 Petrucci, Armando 280n  
 Pezzana, Niccolò 34, 275, 511-512  
 Piccolomini, Alessandro 365n  
 Pierozzi, Laura 85  
 Pietro, apostolo, santo 359n  
 Pini, Donatella 68n, 353, 357n-  
 358n, 366n  
 Pini, Ilaria 326n  
 Pisanelli, Baldassare 385  
 Pisón y Vargas, Juan 171n, 178-184  
 Pitagora 241n, 466, 478  
 Pititto, Francesco 340n  
 Pizarro, Francisco 331  
 Plaisance, Michel 254n, 260n  
 Platina, Il (Bartolomeo Sacchi)  
 359n  
 Platone 345, 501  
 Plauto, Tito Maccio 15  
 Plinio, Gaio Secondo (il Vecchio)  
 257n  
 Plutarco 195, 268n  
 Poggi, Giulia 36n, 76n, 313, 440n  
 Poggi, Ida 467, 468n, 474, 476  
 Polissena d'Assia-Rheinfels-  
 Rotenburg, regina di Sardegna  
 481  
 Politi, Adriano 361n  
 Polloni, Pompeo 517  
 Polo de Medina, Salvador Jacinto  
 87, 88

- Polo, Girolamo 273  
 Ponce Cárdenas, Jesús 313, 317n  
 Pontón, Gonzalo 138n  
 Porqueras Mayo, Alberto 307n  
 Porres, Gaspar de 103n  
 Porro, Giulio 524, 526n  
 Possevino, Antonio 244n  
 Possevino, Gianbattista 243-245, 248  
 Pozzi, Giovanni 311n  
 Pozzi, Mario 254n, 260n, 279n  
 Prellwitz, Norbert von 473n  
 Prestotto, Marco 131n, 141n, 143n-144n  
 Prieto, Antonio 258n  
 Prodocimo, Iseppo 275  
 Profeti, Maria Grazia 1, 4, 5n, 7n, 8n, 10, 12n-14n, 16n-19n, 23n, 25n, 30n, 31-33n, 35-36n, 61, 62n, 68n, 76n 80-87, 90n, 93n, 96n-97n 131n, 370n, 449n,  
 Prosperi, Adriano 240n  
 Puccini, Dario 358n  
 Pues, Florent 269n  
 Pulci, Luigi 313n  
 Puñonrostro, conte di 238, 239n  
 Puteanus, Erycius 508, 512, 514  
 Puyol y Alonso, Julio 374n  
  
 Quadrio, Francesco Saverio 38n  
 Quevedo y Villegas, Francisco  
     Gómez de 124n, 307n, 313-314, 367, 368n, 369, 397n, 400n, 467-70, 472n, 481-504  
 Quintiliano, Marco Fabio 473n  
 Quinto Fabio Massimo, detto *Cunctator* 195  
 Quondam, Amedeo 227n-228n, 236n, 240n, 279n, 280n  
  
 Ragone, Giovanni 384n, 386n, 389n  
 Rallo Gruss, Asunción 257n-259n, 455n  
 Ramos Smith, Maya 181  
 Rampazzetto, Francesco 273  
 Ranalli, Francesco, 8n  
 Ravisio Testore (Jean Tixier de Ravisy) 257n  
 Recaldini, Giovanni 82  
 Redi, Francesco 519  
 Rega, Lorenza 393n, 451n, 457n  
 Reichenberger, Kurt 80  
 Reichenberger, Roswitha 80  
 Rennert, Hugo 80n  
 Renzi, Anna 51  
 Rey Hazas, Antonio 375n, 486n  
 Rey Sayagués, Andrés de 81n  
 Rey, Alfonso 368n  
 Rhodes, Dennis 274n  
 Ricci, Vittorio 36n  
 Ricciardi, Giovan Battista 1-30  
 Richardson, Samuel 173  
 Rico, Francisco 371n, 433  
 Ricuperati, Giuseppe 483-84n, 491n  
 Ridolfi, Luigi 8  
 Riley, Edward C. 139n  
 Rinuccini, Giovanni Battista 323n  
 Rinvigoriti, accademia dei 6, 15, 16n, 17 e n  
 Ripa, Cesare 252  
 Rivera, bachiller 232n  
 Rizzo, Gino 32n  
 Rodari, Gianni 349  
 Rodigino, Celio (Ludovico Richieri) 257n  
 Rodríguez Cacho, Lina 258n  
 Rodríguez Cepeda, Enrique 97n  
 Rodríguez Cuadros, Evangelina 258n  
 Rojas Zorrilla, Francisco 49, 62  
 Rojas, Carlos 307n  
 Roncero, Victoriano 393  
 Rosa, Salvatore, 7-10, 11, 24, 49  
 Rosand, Ellen 4n, 34n, 52n, 55-56n, 58n  
 Rosello, Lucio Paolo 250, 251n  
 Roseo da Fabriano, Mambrino 257-306, 359n  
 Rossi, Massimiliano 7n  
 Rosso Gallo, Maria 397n  
 Rota Ghibaudi, Silvia 322n, 324n,  
 Rousseau, Jean Jacques 173  
 Rozas, Juan Manuel 307-308, 312-314, 317n  
 Ruano de la Haza, José María 135n  
 Rubiera, Javier 130, 146n

- Rubio González, Lorenzo 225  
 Rueda, Lope de 122n  
 Ruffinatto, Aldo 358n, 397n  
 Ruiz de Alarcón, Juan 122n  
 Russo, Emilio 312n, 314n-315n
- Saavedra Fajardo, Diego de 505-519, 521, 523, 525-527  
 Sacchetti, Giulio 315-316  
 Sagredo, Giovanni 364n  
 Sala Valldaura, Josep Maria 177n  
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo 487n  
 Salazar Ramírez, María Soledad 231n, 232n  
 Salcedo, Mateo de 103n  
 Salici, Andrea 361n  
 Sallustio Crispo, Gaio 501  
 Salvetti, Piero 8  
 Salviati, Giacomo, duca 40n, 64  
 San Bernardo, Martino di, R.P.D. 83  
 Sánchez Aguilar, Agustín 129n  
 Sánchez Escribano, Federico 307n  
 Sánchez García, Encarnación 258n  
 Sancio IV, re di Castiglia 381  
 Sandoval y Rozas, Bernardo 227n  
 Sandoval, fray Prudencio de 202n  
 Sanesi, Ireneo 17n  
 Sanmartín Bastida, Ramón 486  
 Sansovino, Francesco 270-275, 278  
 Sansovino, Jacopo 270n  
 Santillana, Marqués de 495  
 Santoro, Mario 234n  
 Santos Cipriano, Manuel 177  
 Santos, Teresa de 477  
 Sarasa, Esteban 493n  
 Sardelli, Maria A. 459n  
 Sarpi, Paolo 483  
 Sassoferrato, Bartolo di 475  
 Savoia-Nemours, Maria Giovanna Battista di, duchessa di Savoia 488  
 Savoia, Margherita di, duchessa di Mantova e viceregina di Portogallo 323  
 Scaglia, Giacomo 368n
- Scaligeri dalla Fratta, Camillo (pseud. di Adriano Banchieri) 366n  
 Scaligero, Giulio Cesare 249  
 Scamuzzi, Iole 315n-316n  
 Schopenhauer, Arthur 529, 531, 536, 538n, 539, 541n  
 Schwartz, Lía 314  
 Segneri, Paolo 486  
 Segre, Cesare 278n, 445n  
 Semerari, Furio 535n  
 Seneca, Lucio Anneo 327, 500-501  
 Senesio, Alessandro 360n  
 Sepúlveda, Jesús 35n  
 Serafino da Fermo, vedi Aceti de' Porti, Serafino  
 Serés, Guillermo 248n  
 Serralta, Frédéric 130n, 143n  
 Serrano, Eliseo 493n  
 Sevilla Arroyo, Florencio 375n, 487n  
 Sevilla Muñoz Julia 458n, 459n  
 Sevilla Muñoz Manuel 458n, 459n  
 Sforza, Francesco, duca di Milano 379, 381  
 Shergold, Norman D. 80n-81n  
 Sieber, Harry 400n  
 Símini, Diego 32-33n, 49n, 368n  
 Simonatti, Selena 231n  
 Sklovskij, Victor 445  
 Smith, Paul Julian 314  
 Sobejano, Gonzalo 314  
 Solino, Gaio Giulio 257n  
 Sorgenti, accademia dei, 6, 12n, 14n, 15, 18 e n  
 Speciale, Emilio 241n  
 Spera, Lucinda 393n  
 Spielberg, Steven 340  
 Spinola Balbi, Artemisia, marchesa di Piovera 518  
 Spinola Genovese, Agostino 519  
 Spinola, Bartolomeo 321n  
 Stangalino, Sara Elisa 55n  
 Steiner, George 392n  
 Stetten, Giovanni da 364n, 373n  
 Stoutz, Mahlon L. 31n, 68n, 97n  
 Stradella, Alessandro 5n, 10n, 62n  
 Stravaganti, accademia degli 22

- Strozzi, Giovan Battista 311  
 Strozzi, Giulio 36n, 39, 53  
 Strozzi, Maddalena 264n  
 Strozzi, Niccolò 3, 32, 34n  
 Strozzi, Pietro 366  
 Suárez de Figueroa, Cristóbal 313n  
 Sullivan, Henry W. 31n, 68n  
 Susini, Pietro 4, 6, 11, 15
- Tacito, Publio Cornelio 328, 330, 506  
 Tagliazucchi, Girolamo 484  
 Tallini, Gennaro 266n  
 Taravacci, Pietro 79n  
 Tarcagnola, Giovanni 266n  
 Tárrega, Francisco Agustín 101n  
 Tarsia, Paolo Antonio di 487, 499, 500  
 Tasso, Torquato 312, 313n, 350, 519  
 Tedesco, Anna 34-36n, 39-40n, 46n, 54n, 73, 77  
 Téllez, Gabriel vedi Tirso de Molina  
 Teresa di Avila, o di Gesù, santa 246, 335, 336, 359n  
 Terracini, Benvenuto 403n  
 Tesseri, Teodoro 275  
 Testa, Bartolomeo 264  
 Testa, Enrico 450n  
 Testaverde, Anna Maria 9n, 24n, 52n  
 Testore, vedi Raviso Testore  
 Tinto, Alberto 262n, 264n, 268  
 Tirso de Molina (pseud. Téllez, Gabriel) 2, 3, 16, 19, 32, 46n, 68-69, 84, 91, 535n, 116, 118n, 122n  
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 270n  
 Tocco, Vittorio di 525, 526n  
 Tomasini, Cristoforo 82  
 Tommaso d'Aquino, santo 228n  
 Torres Naharro, Bartolomé 122n  
 Torres, Luc 373n, 378n, 381n  
 Torres, Milagros 130  
 Trambaioli, Marcella 72n  
 Tramezzino, Francesco 262n  
 Tramezzino, Michele 261-264, 266-275
- Trasibulo, tiranno di Mileto 329n  
 Trecca, Simone 35-36n  
 Trento, Bartolomeo da 192  
 Trevisan, Camillo 270n  
 Trigueros, Cándido María 176-177  
 Trovato, Paolo 280n  
 Truffaut, François 340n  
 Tuilio, Giovanni 362n
- Ubaldi, Baldo degli 475  
 Ulloa, Alfonso de 262, 263n, 274n,  
 Urbina, Isabel de 111  
 Urzainqui, Inmaculada 181  
 Urzáiz Tortajada, Héctor 79n  
 Usula, Nicola 5n, 62n
- Vagnoni, Debora 251n  
 Vaíllo, Carlos 322n  
 Vaiola, Andrea 83  
 Vaiopoulos, Katerina 5n, 35n, 62n, 84n, 131n  
 Valaresso, Zaccaria 171n  
 Valbuena Briones, Ángel 47n  
 Valente, Ferruccio 488  
 Valerio, Massimo 257n  
 Valetta, Giovan Battista 485  
 Valla, Lorenzo 249  
 Valladares, Rafael 323n-325n  
 Vallejo, Manuel 86n  
 Vallés, José 183  
 Valli, Annamaria 490n  
 Vangelista, compagnia del 4, 6, 14n  
 Varén de Soto, Basilio 323n, 325  
 Varey, John E. 80n-81n  
 Vartolo, Maddalena 36n, 40n  
 Vázquez, Antonio 321-334  
 Vázquez, Sebastián 98n  
 Vega Carpio, Lope de 2, 3, 32, 34n, 45-46, 47n, 48, 50, 54-55, 58, 67-69, 71-73, 76, 84, 89, 101-121, 122n, 126, 129n, 130-133, 135n, 149-150, 161, 312, 314-318, 338  
 Vega García-Luengos, Germán 79n, 80-81, 82n  
 Vega, Andrés de la 80n, 81n  
 Vélez de Guevara, Íñigo, conde de Oñate 91, 467, 469, 525-527  
 Vélez de León, Juan 308n

- Venier, Antonio 264  
 Ventura, Edoardo 365n, 370n  
 Vera, Luis de 316n  
 Vialardi, Francesco Maria 366  
 Vigilante, Magda 33n  
 Villalón, Cristóbal 232  
 Villamediana, Juan de Tassis y  
     Peralta conte di 307n, 314, 317-  
     319  
 Villaquirán, Juan de 261  
 Villarini, Andrea 393n  
 Villegas, Alonso de 359  
 Villifranchi, Giovanni Cosimo 10 e  
     n, 15, 16n, 17n  
 Viñao, Antonio 454n  
 Virgilio Marone, Publio 196, 376,  
     484  
 Virués, Cristóbal de 101  
 Vitellio, Aulo, imperatore romano  
     362n  
 Viti, Paolo 32n  
 Vitse, Marc 130n  
 Vittorio Amedeo II Francesco di  
     Savoia, re di Sardegna 489  
 Vivar, Francisco 97n  
 Viviani, Bartolomeo 8, 49  
 Viviani, Giovan Battista 10  
 Viviani, Vincenzo 8, 49  
 Vuelta García, Salomé 1n, 2n, 4n,  
     5n, 14n, 17n, 22n, 23n, 30n, 32-  
     34n, 40n, 49n, 64n, 68n, 72n  
 Walker, Thomas 33-34n, 36n, 39n,  
     52n  
 Weaver, Norma Wright 14n, 16n,  
     17n, 18n  
 Weaver, Robert Lamar 14n, 16n,  
     17n, 18n  
 Westwater, Lynn 273n  
 Whenham, John 36n  
 Whitmarsh, Tim 339  
 Williams, Robert H. 322, 324n,  
     326n, 330  
 Williamson, Edwin 139n  
 Wilson, Edward M. 149n  
 Woods, Michael J. 314  
 Yaneti, Francesco (?) 316  
 Zamora Vicente, Alonso 500n  
 Zangheri, Luigi 3n  
 Zanolli, Serenella 393n, 403n, 451n  
 Zappi, Giovanni Batista 519  
 Zayas, María de 118n  
 Ziletti, Francesco 353  
 Ziletti, Giordano 264-268, 270n,  
     271, 273  
 Zimic, Stanislav 161  
 Zorzisto, Luigi (pseud. di Giulio  
     Strozzi) 39n





## INDICE DEI NOMI

- Abert, Anne Amalie 39, 53  
 Acerbi, accademia degli 18n  
 Aceti de' Porti, Serafino 228n  
 Acevedo, Diego 241  
 Acuña, Fernando de 211  
 Affinati, accademia degli 6  
 Agli, Francesco Maria, 8  
 Aguilar Piñal, Francisco 176  
 Alatorre, Antonio 141n  
 Alba, duca di vedi Álvarez de Toledo  
 Alberto Magno 199n  
 Alciato, Andrea 194, 252, 332  
 Aldana, Francisco de 211  
 Alemán, Mateo 278, 408n-409n, 416, 440, 454n, 468  
 Alessandro III, re di Macedonia (detto Magno) 363n  
 Alighieri, Dante 199, 355, 505  
 Allacci, Leone 33  
 Almirante vedi Enríquez de Cabera, Luis  
 Alonso Cortés, Narciso 226n  
 Alonso, Dámaso 307, 315  
 Altoviti, Luigi 8  
 Alvar Ezquerra, Carlos 487n.  
 Álvarez de Toledo y Pimentel, Fernando, III Duca d'Alba 188, 202n  
 Álvarez de Toledo, Antonio, V duca d'Alba 106n  
 Alvarez-Ossorio Alvariño, Antonio 245n  
 Álvarez, Emilio 84  
 Álvarez, Vicente 189n  
 Amar y Borbón, Josefa 175  
 Amelot de la Houssaie 536  
 Andioc, René 177n  
 Andrés de Uztarroz, Juan Francisco 493  
 Andrioli, Paola Nemola 32n  
 Anguillara, Clarice dell' 264n  
 Anguillara, Flaminio dell' 261, 263, 264n, 267, 279n  
 Annibale Barca 195  
 Antignati, Girolamo, cantante 56n  
 Antonio di Padova, San, o dei Fanciulli, Compagnia di 32  
 Antonio, Nicolás 518  
 Antonucci, Fausta 1n, 4, 5, 17n, 31n, 34-35n, 36n, 40n, 46, 47n, 48n, 51, 54n, 57n, 59n, 62n, 76n, 132n, 135n  
 Apolloni, Giovanni Filippo 5n, 11, 37n, 62n  
 Apuleio 341, 342, 343, 345, 346, 347  
 Aquilotti, accademia degli 14n, 15  
 Arago, Stefano 90n  
 Aragone, Elisa 355n, 357n, 361n, 366n, 370n, 388n, 431n  
 Arbiol, Antonio 174  
 Arcadi, Accademia degli 488n  
 Arcangelo Raffaello, compagnia dell' 4  
 Arcangelo Raffaello, detta della Scala, Compagnia di 31  
 Arellano, Ignacio 30n, 84n, 314, 400n  
 Arese, Giulio 360n  
 Aretino, Pietro 100, 270n  
 Argensola, Bartolomé Leonardo de 319, 432  
 Argensola, Gabriel Leonardo de 318-319  
 Argensola, Lupercio Leonardo de 318-319  
 Argentan, François Louis d' 489-90  
 Arias Dávila y Bobadilla, Francisco 228n, 239  
 Arias Dávila, Gonzalo 239  
 Arienti, Giovanni Sabadino degli 383  
 Ariés, Philippe 486  
 Ariosto, Ludovico 100-101, 109, 113, 116n, 117, 122n, 123  
 Aristotele 243-244, 248, 252n  
 Arnaud, Émile 418n  
 Arnigio, Bartolomeo 380-381, 383  
 Arriaga Flórez, Mercedes 322n

- Asdrubale Barca 195  
 Asensio, Eugenio 225, 314, 405n  
 Ashburnham, Bertram 524  
 Asin, Oliver 130n  
 Askins, Arthur L-F. 149n  
 Astrana Marín, Luis 500n.  
 Augusto, Gaio Giulio Cesare  
     Ottaviano 329n  
 Ausonio, Decimo Magno 332  
 Austin, William W. 37n  
 Austria, Margarita de, regina di  
     Spagna 218-219, 222  
 Ávalos d'Aquino d'Aragona,  
     Alfonso d', marchese di Pescara y  
     del Vasto 247  
  
 Baba, Andrea 273  
 Bachtin, Michail 278n, 436  
 Baczynska, Beata 19n  
 Badolato, Nicola 35-36n, 55  
 Baglioni, Michelangelo, marchese  
     di Morsone 360n  
 Balcells, José María 500n  
 Baldini, Carlo 10n  
 Balducci, Filippo 8, 9, 10n, 49  
 Baltasar Carlos, di Asburgo,  
     principe di Spagna 508, 515  
 Bances Candamo, Francisco 123  
 Banchieri, Adriano 365, 366n, 368,  
     385, 387  
 Bandello, Matteo 268n  
 Baquero Goyanes, Mariano 161  
 Barahona de Soto, Luis 100  
 Barbolani, Cristina 307n  
 Barcia, Franco 322n, 324n  
 Barezzi, Barezzo 353-371, 373-389,  
     431  
 Barezzi, Francesco 353, 359n, 361  
 Barocchi, Paola 8n  
 Barthes, Roland 445n  
 Bartolommei, Girolamo 4  
 Bartolommei, Mattias Maria 4, 5n,  
     633n, 39, 41n, 48-495, 58, 62,  
     77n  
 Bascuas Domínguez, María 427n  
 Basile, Bruno 270n, 383n  
 Basile, Giambattista 387  
 Bataillon, Marcel 375n  
  
 Bates, Margaret 225n  
 Batti, Giacomo 37n, 40n  
 Battisti, Eugenio 189n  
 Bautista de Vivar, Juan 209, 218,  
     221  
 Bazo, Antonio 178  
 Becerra, Domingo de 249  
 Bègue, Alain 79n, 313n  
 Belli, Vincenzo 194  
 Bellina, Anna Laura 55n  
 Belvedere, Andrea, 19  
 Bentivoglio, Annibale 34n  
 Benzoni, Gino 525  
 Bernières-Louvigny, Jean de 490  
 Beroaldo, Filippo 341  
 Besozzi, Cerbonio 189  
 Besozzo, Giovanni Francesco 361n  
 Bettini, Maurizio 45n  
 Bevilacqua, Niccolò 270-271  
 Bianconi, Lorenzo 4, 5n, 33-36n,  
     39n, 52n, 54-55n, 61, 62n, 74n,  
     77n  
 Bidelli, Giovan Battista 360  
 Biondo, Flavio 262n  
 Biscioni, Antonio Maria 12n  
 Bissari, Pietro Paolo 52  
 Bizzarri, Hugo 458  
 Blado, Antonio 261, 262n  
 Blanco Aguinaga, Carlos 433n,  
     434-435  
 Blanco, Emilio 486n, 531n, 534  
 Blanco, Mercedes 313  
 Blecua, Alberto 138n, 258n  
 Bluher, Karl Alfred 500n  
 Boadas, Sònia 505-527  
 Bobes Naves, Carmen 440n  
 Boccaccio, Giovanni 268n, 366n,  
     418, 455n  
 Bocalini, Traiano 321-334  
 Bodemann, Eduard 521n  
 Bodenmüller, Thomas 376n, 383n  
 Bodin, Jean 483  
 Boemo, Giovanni 270, 271n  
 Bofferio, Angelo 90n  
 Boiardo, Matteo 100, 117, 124n,  
     127  
 Bolufer Peruga, Mónica 174n, 177  
 Bolzoni, Lina 247n

- Bonaventura, Arnaldo 36n  
 Bonilla Cerezo, Rafael 313  
 Bonora, Elena 270n  
 Bordini, Carlo 173n  
 Borgognone, Annibale 197-198  
 Borrelli, Gian Giotto 8n  
 Borsetto, Luciana 260n, 278n, 280n  
 Boscán Almogaver, Juan 249n  
 Botta, Patrizia 260n  
 Bottiglieri, Nicola 358n  
 Boullon, François R.P. 83  
 Bourdieu, Pierre 228n  
 Bouza, Fernando 246n  
 Bracciolini, Francesco 315n  
 Bragança, Teutonio de 246  
 Bragantini, Renzo 280n  
 Braida, Lodovica 482-83, 484, 491n, 504  
 Bravo, Diana 453n  
 Breman, Antoine 472, 472n  
 Briz Gómez, Antonio 453n  
 Brockliss, Laurence 333n  
 Brosses, Charles de 481  
 Brown, Jennifer Williams 37n  
 Brown, Penelope 453n  
 Brownstein, Leonard 418n  
 Bruerton, Courtney 411n  
 Bruni, Francesco 254n  
 Brusantini, Vincenzo 100  
 Brusoni, Girolamo 275  
 Buescu, Ana Isabel 323n  
 Buffagni, Claudia 393n, 403n, 451n  
 Buffoni, Franco 451n  
 Bujanda, Jesús Martínez de 489n  
 Buonarroto, Michelangelo 310n, 336  
 Buoni, Tommaso 366  
  
 Cabani, Maria Cristina 25n, 313  
 Cabo Aseguinolaza, Fernando 407n  
 Cabrera, Claudio Antonio de 518n  
 Cacho Casal, Rodrigo 311n, 314, 368n  
 Caetani, Bonifacio, cardinale 326  
 Calamari, Mario, 4, 6  
 Calcagnini, Celio 250n-251n  
 Calderino Mirani, Cesare 361n  
 Calderón de la Barca, Pedro 2, 3, 17, 18, 30n, 47, 54-55, 58, 62, 80, 83, 86n, 116, 122, 127  
 Calderone, Antonietta 178, 181, 183, 184  
 Calepino, Ambrogio ( propr. A. da Calepio) 361n  
 Caletti-Bruni, Pietro Francesco detto Cavalli 5n 35n, 37, 62n  
 Caló, Tommaso 87  
 Calvete de Estrella, Juan Cristóbal 188  
 Calvino, Italo 339, 349  
 Calvo, Lain 409  
 Camerino, Antonio Giuseppe 32n  
 Camillo detto Alcione, cantante 56n  
 Camillo, Giulio 247-248  
 Campe, Joachim Heinrich 173, 180  
 Canavaggio, Jean 88n  
 Cancedda, Flavia 3n, 14n, 33n, 36-38n, 40n, 62n, 63-64, 76n  
 Candeloro, Antonio 468n  
 Cañizares, José de 150  
 Cantero Rosales, María Ángeles 174  
 Capaldi, Donatella 384n, 386n, 389n  
 Cappelli, Federica 455n  
 Capua, Giovanni da 365n  
 Capua, Giovanni da 382n  
 Capua, Matteo di 356n  
 Capugnano, Ieronimo vedi Giovannini da Capugnano, Girolamo  
 Cara, Giovanni 336n  
 Carafa, Giovanni, duca di Paliano 267, 268n, 269, 279n  
 Carandini, Silvia 30n  
 Caravaggi, Giovanni 210  
 Cárdenas, Luisa de 213  
 Carlo Emanuele I, duca di Savoia 317-318  
 Carlo Emanuele III di Savoia, re di Sardegna 481-82, 489  
 Carlo IX di Valois, re di Francia 362n

- Carlo V, d'Asburgo imperatore 187-203  
 Carlo VIII, re di Francia, 19  
 Carminati, Clizia 307, 315n-316n, 319n  
 Carrai, Stefano 235n  
 Carrasco Urgoiti, Maria Soledad 452, 455n  
 Carreaga, marchese di 89-90  
 Carreño, Antonio 223  
 Carrillo y Aragón, Plácido 310n  
 Cartesio vedi Descartes, René  
 Cartolari (famiglia) 261  
 Cartolari, Girolama 262n  
 Carutti, Domenico 483n  
 Carvajal y Robles, Ramón 89  
 Carvalho, José Adriano de 233, 254n  
 Cascales, Francisco de 88  
 Casino, accademia del 6, 7, 15  
 Cassiano, Giovanni 228n  
 Cassol, Alessandro 84n, 437  
 Castelli, Silvia 2, 3n, 14n 31n, 33n, 36-38n, 40n, 48n, 62n, 63-64, 76n  
 Castiglione, Baldassarre 228n-229n, 230-231, 237, 249n  
 Castillo Peña, Carmen 360n, 440n  
 Castillo Solórzano, Alonso de 161-169, 450n  
 Castro, Antonio 257, 258n, 261, 269n, 276n  
 Cataldi, Luigi 35n  
 Cátedra, Pedro Manuel 487n  
 Catullo, Gaio Valerio 409n  
 Cavalli, Francesco, *vedi* Caletti-Bruni, Pietro Francesco  
 Cavalli, Giorgio 270, 272  
 Cavarzere, Marco 483n  
 Cayuela, Anne 97n  
 Ceccherelli, Luigi, 9  
 Cellini, Benvenuto 201, 484  
 Celtes, Conrado de 460n  
 Cepione, Marco Giunio Bruto 331-332  
 Cerchieri, Paris 507-508, 512  
 Cervantes Saavedra, Miguel de 65n, 79, 100, 113-114, 117, 122n, 127, 130-133, 139, 142n, 149n, 208, 218, 223, 335-51, 355, 357, 358n, 360, 362, 364n, 366n, 367-368, 370, 371n, 375, 385n, 400n, 405, 406n, 423n, 440, 453, 454n  
 Cesare, Gaio Giulio 332, 360, 484  
 Céspedes y Meneses, Gonzalo de 355, 431-447, 450n  
 Chacón Jiménez, Francisco 175n  
 Chartier, Roger 486n  
 Chatman, Seymour 439n  
 Chaucer, Geoffrey 130  
 Cherchi, Paolo 250n-251n, 254n, 257n, 259, 260n, 268n, 270, 271n, 272, 273n, 275, 277n, 279n, 281  
 Chevalier, Maxime 94n  
 Chiabò, Miriam 35n  
 Chiabrera Savonese, Gabriello 519  
 Chifflet, Jean Jacques 506  
 Cialdini, Biasio 18n, 82  
 Ciancarelli, Roberto 13n, 16n, 30n  
 Cicerone, Marco Tullio 247-248, 409n, 484  
 Cicognini, Giacinto Andrea 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 14, 31-59, 61-77  
 Cicognini, Jacopo 3, 31  
 Ciliberti, Silvia 490n  
 Cinelli Calvoli, Giovanni 11, 12, 13n, 16n, 23, 24 e n  
 Cinti, Bruna 82  
 Cioni, Alfredo 353n, 354n-355n, 358n  
 Claret, Onorato 318  
 Claudiano, Cayo Lucio 218  
 Close, Anthony 471, 471n  
 Colaldi, Antonio, 367n  
 Cole, Peter 453n  
 Collenuccio, Pandolfo 359n  
 Collodi, Carlo 341, 349  
 Colombo, Carmela 315n  
 Colombo, Cristoforo 331  
 Colomer, José Luis 370n  
 Colón, Fernando 277  
 Colonna Marcantonio, duca di Paliano 267n  
 Colonna, Aristide 350n  
 Colonna, Ascanio, cardinale 207-224

- Colonna, Marcio 208  
 Compagnon, Antoine 255n, 260n  
 Concha, José 178, 183  
 Conrieri, Davide 40n, 311n, 321-322, 323n, 471n  
 Contarini, Nicolò 363n-364n  
 Conte, Floriana 7n  
 Coppi, Giulio 10n  
 Cordini, Francesco 8  
 Córdoba, María de 80n  
 Cordon Mesa, Alicia 17n  
 Cornaro, Giovanni, principe di Venezia 362n  
 Cornovi Dalla Vecchia, Antonio 271  
 Correas, Gonzalo 457, 458, 459n  
 Cortijo Ocaña, Antonio 258n  
 Costo, Tommaso 353, 356, 357n, 358-359, 385, 387  
 Cotarelo y Mori, Emilio 46n, 133n, 407, 412n, 425n  
 Coulon, Michelle 177n  
 Covarrubias, Sebastián de 395n-396n, 402, 456n  
 Cozad, Mary Lee 225n, 231n-232n  
 Crescimbeni, Giovan Maria 15, 38n  
 Crinò, Anna Maria 33n  
 Croce, Benedetto 19  
 Croce, Giulio Cesare 366n, 387, 459n  
 Cromberger, Juan 260-261, 276  
 Cros, Edmond 370n, 375n  
 Cruz, San Juan de la 207, 359n  
 Cuenca Muñoz, Paloma 129n  
 Cueva, Francisco de la 215  
 Curtius, Ernst Robert 487n  
  
 D'Antuono, Nancy L. 17n 31n, 35n, 68n, 87n  
 Dadson, Trevor J. 207n, 214, 228n, 239n  
 Dante, vedi Alighieri, Dante  
 Daolmi, Davide 35n  
 Dati, Carlo 8  
 Davies, Gareth Alban 499n  
 De Benedetti, Giacomo 339n  
 De los Rios, Jerónimo 232n  
 De Maldé, Vania 312n  
  
 De Miranda, Girolamo 319n  
 De Robertis, Domingo 260, 276  
 Dei, Ambrosio 273  
 Dei, Bartolomeo 273  
 Del Monte, Alberto 395  
 Del Vaga, Perin 192  
 Della Casa, Giovanni 233-235, 237, 242-243, 249, 254n, 379  
 Della Fonte, Francesco, 12n, 18n  
 Delminio, Giulio Camillo vedi Camillo, Giulio  
 Demattè, Claudia 79n-80n, 83n-84n, 87n, 97n  
 Demetrio, granduca di Moscovia 359, 363n  
 Denores, Giason 64  
 Descartes, René 483  
 Deyermond, Alan 487n  
 Di Benedetto, Arnaldo 234n  
 Di Filippo Bareggi, Claudia 270n, 280n  
 Di Muro, Noemi, 7n, 8n, 10n, 11n, 13n, 16n, 23n, 24n  
 Diez de Aux, Luis 336n  
 Diez de Revenga, Francisco Javier 505, 507n, 511n  
 Dioguardi, Gianfranco 536n  
 Dionigi da Fano, Bartolomeo 274-275  
 Dionisotti, Carlo 280n  
 Dixon, Victor 82n, 90n  
 Doglio, Federico 35n  
 Dolce, Lodovico 100, 278n, 360, 365n  
 Dolfi, Laura 31n  
 Donaire, María Luisa 181  
 Doni, Anton Francesco 274, 367  
 Doody, Margaret 339n, 342n, 349  
 Doria, Andrea 190, 192  
 Du Verdier, Antoine 270n  
 Ducci Guicciardini, Marc'Antonio, 11, 12 e n, 13, 14n, 16n, 17n  
 Dufief, Nicolas Gouin 178  
  
 Eco, Umberto 393n, 454, 468  
 Egido, Aurora 493, 495  
 Eliodoro di Emesa 335, 339-340n, 347, 349, 350n

- Elisabetta Teresa di Lorena, regina di Sardegna 481  
 Elisabetta, principessa d'Ungheria, santa 362n  
 Elliott, John Huxtable 333n  
 Enno, Sebastiano, cantante 56n  
 Enrico II, re di Francia 362n  
 Enrico III, re di Francia 362n-363n  
 Enrico IV, re di Francia e di Navarra 360, 362n  
 Enríquez de Cabrera, Luis, Almirante di Castiglia 236-238  
 Enríquez Gómez, Antonio 450n, 465-71, 472n, 473n, 474n, 475n, 476, 477n, 478-79  
 Epitteto 503  
 Erasmo da Rotterdam, Desiderio 241n, 345, 418  
 Espinel, Vicente 449-463  
 Espinosa Carbonell, Joaquín 95n  
 Espinosa, Pedro de 211, 215-216  
 Evangelista, Annamaria, 3n  
  
 Fabbri, Paolo 35n, 55n, 58n  
 Fabroni, Angelo 23n  
 Fagiuoli, Giovan Battista 15, 17n, 18 e n  
 Falco, Alfonso 307n-308n, 310n  
 Falconieri, John V. 307n  
 Falska, Maria 19n  
 Fantappiè, Francesca 14n, 16n  
 Faria e Sousa, Manuel de 321, 322n  
 Farnese, famiglia, 264n  
 Faro, Fernando de 321n, 325-326  
 Fasano, Elena 25n  
 Fauno, Lucio, pseudonimo di Giovanni Tarcagnola 262n, 266n  
 Faustini, Giovanni 55  
 Fedro, Gaio 484  
 Felipe II, re di Spagna 208  
 Felipe IV, rey de España 506n, 527  
 Fernández de Avellaneda, Alonso 335, 336n, 342  
 Fernández de Lizardi, Joaquín 180  
 Fernández de Navarrete, Pedro 208, 210, 218, 221  
 Fernández de Velasco y Tobar, Fernando 88  
 Fernández Guerra y Orbe, Aureliano 487n, 500  
 Fernández Lera, Rosa 81n  
 Fernandez Tinoco y Correa, Diego 321n  
 Fernández, Marcos 391  
 Fernando, Giovanni 507-508  
 Ferrari, Giuseppe 340n  
 Ferrer Benemeli, José Antonio 493n  
 Ferrero, Carlo Vincenzo, marchese d'Ormea 484  
 Festa, Lucio 8n  
 Figueroa y Córdoba, Diego 132, 143, 144n, 150  
 Figueroa, Francisco de 211  
 Figueroa, Roque de 80n, 85, 89  
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna 187-203, 243, 245n, 246, 362n  
 Filippo IV d'Asburgo, re di Spagna 323n, 499  
 Fiordaliso, Giovanna 433  
 Firenzuola, Agnolo 365, 380, 382, 387  
 Firpo, Luigi 322n, 324n,  
 Fontana, Bartolomeo 360-362  
 Fontana, Donato 357, 358n  
 Forradellas, Joaquín 371n  
 Fosalba, Eugenia 138n, 322n  
 Franceschi, Filippo 31n  
 Franceschini, Camillo 272  
 Franceschini, Francesco 272  
 Francesco d'Assisi, santo 358, 359  
 Francesco di Sales, santo 484  
 Francesco falsetto, cantante 56n  
 Francesco I di Valois, re di Francia 194 362n  
 Francesco II di Valois, re di Francia 362n  
 Franciosini, Lorenzo 361, 459, 461n  
 Franco Rubio, Gloria Ángeles 176  
 Franco, Giovan Pietro 368n  
 Franco, Niccolò 364n  
 Fregoso, Federico, cardinale 228-230  
 Frías y Balboa, Damasio de 225-255  
 Froidi, Rinaldo 91

- Fucilla, Joseph Guérin 307, 313,  
 315, 316n-317n  
 Fulvio, Andrea 262n  
 Fumagalli, Elena 7n, 9n  
 Fusillo, Massimo 341n
- Gagliardi, Donatella 322n, 326n  
 Galanti, Giuseppe Maria 173n  
 Galeotti, Pietro Paolo 192  
 Galesini, Pietro 361n  
 Galigai, Eleonora 391  
 Galilei, Galileo 483  
 Gallardo, José Bartolomé 239n  
 Gallina, Annamaria 360n, 361  
 Gallo, Antonella 5n, 35n, 62n  
 Galoppe, Raúl A. 31n, 68n  
 Gambin, Felice 239n, 531n  
 Garbero Zorzi, Elvira 3n  
 García Aguilar, Mónica 322n, 324n,  
 326n  
 García de Enterría, María Cruz 17n  
 García López, Jorge 142n, 506n,  
 518n  
 García Martín, Manuel 486n  
 García Soriano, Justo 226n  
 García Vilar, José Antonio 246n  
 García, Carlos 391-404, 450n  
 García, Jerónimo 81  
 Garimberto, Girolamo 270, 274  
 Garosi, Linda 313n  
 Garrido de Villena, Francisco 100,  
 107n  
 Garzelli, Beatrice 392, 393n, 400n-  
 401n, 403n, 451n  
 Garzoni, Marco 507-508, 511, 515n  
 Garzoni, Tommaso 275  
 Gasparetti, Antonio 308n 531n,  
 532-539, 541, 543  
 Gassendi, Pierre 483  
 Gellio, Aulo 257  
 Genette, Gérard 260n  
 Genetti, Stefano 530n  
 Gentilli, Luciana 493  
 Gerbault, Francesco 517-519  
 Gernert, Folke 505n, 516n  
 Gerson, Jean 483  
 Giallongo, Angela 493  
 Giambonini, Francesco 310n
- Gianfilippi, Paolino 524  
 Giannone, Pietro 484  
 Giannotti, Alessandra 393n  
 Gibert y Tutó, Carlos 178  
 Gigante, Claudio 312n  
 Giglio, Girolamo 270, 271n, 272,  
 273n, 274-275  
 Gigliucci, Roberto 251n, 260n,  
 278n, 279n  
 Gili Gaya, Samuel 460n  
 Gilio da Fabriano, Giovanni Andrea  
 250, 251n, 254n  
 Giolito, Gabriele 262, 266n, 270n  
 Giovannini da Capugnano,  
 Girolamo 365n  
 Giovio, Paolo 359n  
 Giraldi Cinzio, Giambattista 380,  
 382  
 Girard, René 344, 350  
 Giuliani, Carlo 189n  
 Giuliani, Luigi 82  
 Giulio Cesare, vedi Cesare, Gaio  
 Giulio 360  
 Giustino, Marco Giuniano 484  
 Glixon, Beth L. 37-38n, 52n, 56n  
 Glixon, Jonathan E. 37n, 52n, 56n  
 Gobbi, Guelfo 51  
 Goldoni, Carlo 171-184  
 Gómez Moreno, Ángel 258n  
 Gómez, Jesús 129n, 232n  
 Góngora y Argote, Luis de 102,  
 111-112, 116, 120-121, 307n,  
 313, 314n  
 Gonzaga, famiglia, 190  
 González, Gregorio 407n  
 González, Juan 82  
 Gori, Grazia 17n, 25n  
 Gorrini, Giovanni 523n  
 Gorsse, Odette 130n  
 Gracián Dantisco, Lucas 233n, 249  
 Gracián, Baltasar 313, 455, 460,  
 470n, 493, 495, 529-541  
 Grande, Andrés 82  
 Granja, Agustín de la, 19n  
 Granucci, Nicolao 379, 380n, 381  
 Grashey, Ludwig 39n  
 Grazi, Salustio 356  
 Grice, Herbert Paul 453n



- Griffio, Giovanni 273  
 Grimani Calergi, Giovanni 37n, 40n, 52n, 54n  
 Gross, Kenneth 45n  
 Grozio, Ugo 483  
 Gruget, Claude 269n  
 Gualdo, Girolamo 194  
 Gualtieri, Luigi 17n  
 Guarini, Gianbattista 64, 519  
 Guarino, Guarini 484  
 Guazzo, Stefano 227n, 235, 239-240, 241n, 243n  
 Guercio, Luciano 173-174  
 Guevara, Antonio de 261  
 Guicciardini, Francesco 233  
 Guillén, Claudio 385n, 434, 440n, 446  
 Guyon, Louis 270n  
 Guzmán, Gaspar de, conte-duca di Olivares 333  
  
 Heger, Klaus 531n  
 Heinemann, Otto von 523n  
 Hendrix, Harald 322n, 325n  
 Hernández Vargas, Jaime 232n  
 Herrero García, Miguel 405n  
 Hitchcock, Alfred 340n  
 Holmes, William C. 37-38n, 46n  
 Honorati, Bastiano 264n  
 Huarte de San Juan, Juan 248n, 356  
 Hubbard Rose, Constance 465, 466n, 467  
 Huerta Calvo, Javier 29n, 421n  
 Hunter, Richard 340n  
 Hurtado de Mendoza, Antonio 419-420, 421n, 499  
 Hurtado de Mendoza, Diego 241  
  
 Icaza, Francisco A. de 418n  
 Iffland, James 314n  
 Imberti, Ghirardo 275  
 Imperfetti, accademia degli 6, 15, 16 e n, 23  
 Incogniti, Accademia degli 311  
 Infantes, Víctor 258n-259n, 486  
 Instancabili, Accademia degli 4, 32, 40n  
 Iriarte, Tomás de 181  
  
 Jauralde Pou, Pablo 500  
 Jiménez Carreño, Juan 178  
 Jiménez de Urrea, Antonio, Viceré e capitano generale di Sardegna 493  
 Joly, Monique 141n, 142, 150, 454n  
 Juliá Martínez, Eduardo 80n, 83n  
 Jurado Santos, Agapita 131n  
  
 Kempis, Tommaso da 484  
 Kennedy Ray, Meredith 251n  
 Kerkhof, Maxime 465, 466n  
 Klein, Julius Leopold 39n  
 Kramer-Hellinx, Nechama 470n  
 Kundera, Milan 378n  
  
 La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de 83  
 La Bruyère, Jean, 529  
 La Cecilia, Giovanni 90-91, 96  
 La Rochefoucauld, François 529  
 Lafarga, Francisco 178n, 181  
 LaGrone, Gregory 405n, 407n, 418n  
 Lando, Ortensio 365n  
 Laplana Gil, Enrique J. 85, 88n  
 Lasagnini, Pier Filippo Tommaso 8  
 Laserna, Blas de 97  
 Lattanzi, Alessandro 35n  
 Lausberg, Hans 473n  
 Lawrance, Jeremy  
 Lazius, Wolfgang 196  
 Lazzi, Giovanna 9n, 52n  
 Leali, Gasparo 11n  
 Leicht, Pier Silverio 262n  
 Lemos, Conte di (Pedro Fernández de Castro) 310, 318  
 León, Fray Luis de 173-174, 314n  
 Leone, Marco 319n  
 Leonico Tomeo, Niccolò 257n  
 Leopoldo I, emperador del Sacro Imperio 507  
 Lerner, Isaías 257n, 258n, 260-261, 276n, 277-278, 278n  
 Levinson, Stephen C. 453n  
 Lida, María Rosa 534n  
 Ligorio, Pirro 262n, 266n  
 Lippi, Lorenzo 25n

- Lira, Nicolao di 497  
 Lisboa, Marcos da 359  
 Lisci, Mariotto 9  
 Liverani, Elena 35n  
 Livio, Tito 195, 484  
 Lledó-Guillem, Vicente 231n  
 Lobato, María Luisa 19n  
 Longhi, Giuseppe 34, 39, 48n  
 Longo Sofista 347, 350  
 Longoni, Franco 322n, 324n,  
 López de Tamargo, Paloma 389n  
 López de Úbeda, Francisco 373n-  
 374n, 375, 376n, 385  
 López Estrada, Francisco 89n, 336n  
 López Poza, Sagrario 258n-259n,  
 506n, 508n, 510n  
 López-Baralt, Luce 130n  
 López, Alonso, el Pinciano 445n  
 López, Rosendo 80n  
 Loredan, Giovan Francesco 311  
 Loretelli, Rosamaria 337n, 339,  
 340n  
 Losada Palenzuela, José Luis 529n  
 Lozano Renieblas, Isabel 493  
 Lozano, Antonio Elías 308n  
 Lucía Megías, Juan Manuel 486  
 Luciano di Samosata 341, 418  
 Lucio di Patre 346  
 Lucio, Francesco 37n, 38  
 Luigi XIV, re di Francia 527  
 Luis, Andrés Murillo 375n  
 Lupardi, Bartolomeo 34, 49n, 63  
 Luttikhuizen, Frances 358n  
 Luyne, Guillaume de 86  
  
 Machiavelli, Niccolò 268n, 328,  
 506  
 Macrobio, Ambrosio Teodosio 257  
 Madruzzo, Cristoforo, cardenal  
 187-203  
 Madruzzo, Nicolò 201-203  
 Maffei, Caterina, cantante 56n  
 Maffei, famiglia, 9n, 10n  
 Maffei, Giulio 9  
 Maffei, Ugo 9  
 Maione, Paologiovanni 35n  
 Maldonado Palmero, Gabriel 19n  
 Malfatti, Cesare 189n  
  
 Mamone, Sara 31n, 33n  
 Mancini, Guido 91n  
 Manni, Domenico 16n  
 Manuela, Antonia 89  
 Manuzio, Aldo 194, 361n  
 Manuzio, Paolo 262n  
 Manzoni, Alessandro 338  
 Maravall, José Antonio 419n  
 Marcello, Elena 95n  
 Marchante Moralejo, Carmen 31-  
 32n, 68n  
 Marco, evangelista 363n  
 Marcolini, Francesco 274  
 Margherita d'Austria, regina di  
 Spagna e Portogallo 309, 310n  
 Maria d'Austria, infanta 187  
 Marino, Giovan Battista 307-320  
 Marone, Gherardo 531n, 532, 539,  
 541, 543,  
 Márquez Villanueva, Francisco  
 130n  
 Marras, Gianna Carla 358n, 370n  
 Martín Adeva, Ildefonso 486n  
 Martinengo, Alessandro 368n, 392  
 Martínez Berbel, Juan Antonio 19n  
 Martínez de Prado, Juan 488n  
 Martínez López, Maribel 176n  
 Martínez, Juan 85  
 Martini, Alessandro 314n  
 Martino, Alberto 375n  
 Marucelli, Giovanni Filippo 8  
 Marziale, Marco Valerio 501  
 Masala, Maurizio 354, 359, 369-  
 370, 377n, 385n-386n, 388n  
 Massano, Giulio 392n, 393  
 Massimiano, imperatore romano  
 360  
 Massimiliano d'Austria 187  
 Mata Induráin, Carlos 79n 87n  
 Matas Caballero, Juan 84n  
 Matos Frago, Juan de 91  
 Matthieu, Pierre 360-362  
 Maurizio di Sassonia 195, 202n  
 Mauro, Lucio (pseudonimo di  
 Giovanni Tarcagnola) 264, 266-  
 267, 270n, 271, 274-275  
 Mayans, Gregorio 516-517  
 Mazzacurati Giancarlo 254n, 260n

- Mazzarino, Julio, cardenal 527  
 Mazzatinti, Giuseppe 514n, 523, 525n  
 Mazzocchi, Giuseppe 29n, 313n  
 Mazzoni, Guido 339n  
 McClure, George W. 487  
 McKendrick, Malveena 46n  
 Medici, Francesco Maria de' 18n  
 Medici, Giovan Carlo de', cardinale 6, 7, 50  
 Medici, Giovan Gastone de' 18n  
 Medici, Leopoldo de', granduca di Toscana 34  
 Medici, Maria de' 391  
 Medici, Mattias de' 52n  
 Melcarne, Nunzia 33n  
 Mele, Eugenio 317n, 531, 538, 541, 543  
 Mena, Juan de 238n  
 Méndez Vázquez, Josefina 175n  
 Meneghetti, Maria Luisa 339n  
 Mercado, Juan Carlos 493n  
 Merula, Gaudenzio 272-273  
 Mexia, Pedro 257-306, 360  
 Mianzan, Sandra 144n  
 Micaela de Luján (Lucinda) 106n, 111  
 Michelassi, Nicola 1n-2n, 4n, 5n, 7n, 14n, 17n, 22-23n, 32-34n, 36n, 39-40n, 49n, 64n, 68n  
 Micó, José María 368n  
 Miller, Beth 46n  
 Minato, Nicolò 55n  
 Mira de Amescua, Antonio 2, 16, 19n, 21n, 24, 29, 30n  
 Mirandola, Giovanni Pico della 252  
 Moissesso, Faustino 359-360  
 Molina, Tirso de, vedi Tirso de Molina  
 Molinari, Isabella, 7n, 10n, 49n  
 Monaldini, Sergio 34n  
 Moncín, Luis 178  
 Monroy, Cristóbal de 122n  
 Montaigne, Michel de 257  
 Montale, Eugenio 336, 350  
 Monteleón, duca di (Ettore Pignatelli III) 315n, 316  
 Montemayor, Jorge de 312  
 Montengón, Pedro 176, 180  
 Monterrey, conte di 238, 239n  
 Montesinos, José 225n  
 Monti, Giacomo 34, 48, 49n  
 Moratín, Leandro 90n  
 Moratín, Leandro Fernández de 176n  
 Morel D'Arleux, Antonia 486n  
 Moreto, Agustín 122n, 161-169  
 Moretti, Franco 339n  
 Morgan, Jerry L. 453n  
 Morínigo, Marcos A. 161  
 Moro, Giacomo 357n, 366n  
 Morreale, Margherita 249n  
 Mortara Garavelli, Bice 278n, 403n  
 Moura, Manuel de, marchese di Castel-Rodrigo 506n, 525  
 Muir, Edward 77n  
 Murata, Margaret 35n  
 Murtola, Gasparo 308n, 311n  
 Mutini, Claudio 353n, 354n-355n, 358n  
 Nani Mirabelli, Domenico 257n  
 Nelli, Ercole 34  
 Nelli, Giustiniano 382  
 Neri, Filippo Romolo 323n  
 Nerone, Gaio Claudio 195  
 Nevares, Marta de 120  
 Nicolini, Lara 345-346  
 Nider, Valentina 4n, 64n, 67n, 524n  
 Nieremberg, Juan Eusebio 490, 491n  
 Nomi, Federigo 15  
 Nougé, André 231n  
 Nova, Alessandro 7n  
 Novilieri Clavelli, Guglielmo Alessandro de vedi Noviliers  
 Clavel, Guillaume Alexandre de  
 Noviliers Clavel, Guillaume Alexandre de 355, 357, 358, 360, 362n, 363, 364n  
 Nucio, Martín, impressore 188  
 O' Connor, Mary Catharine 486n  
 Occhipinti, Carmelo 266n  
 Ochoa, Eugenio 91-92  
 Olao Magno 65n

- Olavarria y Ferrari, Enrique de 181  
 Oleza, Joan 129, 130n,  
 Olmos, Ricardo 45n  
 Onofri, Francesco 34  
 Orazio Flacco, Quinto 88, 484  
 Orsini (famiglia) 264n  
 Osorio, Elena 111  
 Ossola, Carlo 227n, 232n, 240n  
 Ottone IV, imperatore 379, 381  
 Ovidio Nasone, Publio 54, 376  
 Oziosi, Accademia degli 318, 319n
- Padilla Manrique y Acuña, Luisa  
 de, contessa di Aranda 481-504  
 Pagán, Víctor 178  
 Palau i Dulcet, Antonio 505n, 507n,  
 508, 509n, 511n, 517n  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da  
 365n  
 Palladio (pseudonimo di Giovanni  
 Tarcagnola) 266n  
 Palomino 232n  
 Palomo, María de Pilar 446  
 Palumbo, Giovanni 312n  
 Panciroli, Giovan Giacomo 315-317  
 Pangallo, M. Consolata 370n  
 Panichi, Nicola 239n  
 Panvinio, Onofrio 359n  
 Paolo IV, papa (Gian Pietro Carafa)  
 267n-268n  
 Parada, Miguel Francisco de 323n,  
 325  
 Parducci, Amos 455n  
 Parenti, Alessandro 524n  
 Parker, Geoffrey H. 246n  
 Parker, Jack Horace 89  
 Parks, Tim 393n  
 Paruta, Paolo 331-332  
 Pasquali, Giambattista 172n  
 Pasquini, Bernardo 10n  
 Pastor, Pedro Enrique 485, 487,  
 493, 494, 495  
 Pastrana, Gómez 82  
 Patrizi, Giorgio 239n  
 Pedraza Jiménez, Felipe Blas 500n  
 Pedretti, Marco 524n  
 Pensado, José Luis 231n
- Percossi, Accademia dei 7-9, 10n,  
 11, 15, 24, 49  
 Peres (o Perez) de Sousa, Antonio  
 321  
 Pérez de Montalbán, Juan 7n, 18n,  
 79-98, 115, 116n, 487n  
 Pérez Navarro, José 440n  
 Pérez, Alonso 97  
 Pérez, Antonio 432  
 Periandro, tiranno di Corinto 329  
 Perrucci, Andrea 84  
 Perugini, Carla 471n  
 Pesaro, Giovanni 511-512  
 Pesciolini, cavaliere, 11  
 Petrarca, Francesco 505  
 Petrarca, Giovanni 355n, 364n  
 Petronio Nigro, Tito detto Arbitro  
 347-348, 351n  
 Petrucci, Armando 280n  
 Pezzana, Niccolò 34, 275, 511-512  
 Piccolomini, Alessandro 365n  
 Pierozzi, Laura 85  
 Pietro, apostolo, santo 359n  
 Pini, Donatella 68n, 353, 357n-  
 358n, 366n  
 Pini, Ilaria 326n  
 Pisanelli, Baldassare 385  
 Pisón y Vargas, Juan 171n, 178-184  
 Pitagora 241n, 466, 478  
 Pititto, Francesco 340n  
 Pizarro, Francisco 331  
 Plaisance, Michel 254n, 260n  
 Platina, Il (Bartolomeo Sacchi)  
 359n  
 Platone 345, 501  
 Plauto, Tito Maccio 15  
 Plinio, Gaio Secondo (il Vecchio)  
 257n  
 Plutarco 195, 268n  
 Poggi, Giulia 36n, 76n, 313, 440n  
 Poggi, Ida 467, 468n, 474, 476  
 Polissena d'Assia-Rheinfels-  
 Rotenburg, regina di Sardegna  
 481  
 Politi, Adriano 361n  
 Polloni, Pompeo 517  
 Polo de Medina, Salvador Jacinto  
 87, 88

- Polo, Girolamo 273  
 Ponce Cárdenas, Jesús 313, 317n  
 Pontón, Gonzalo 138n  
 Porqueras Mayo, Alberto 307n  
 Porres, Gaspar de 103n  
 Porro, Giulio 524, 526n  
 Possevino, Antonio 244n  
 Possevino, Gianbattista 243-245, 248  
 Pozzi, Giovanni 311n  
 Pozzi, Mario 254n, 260n, 279n  
 Prellwitz, Norbert von 473n  
 Prestotto, Marco 131n, 141n, 143n-144n  
 Prieto, Antonio 258n  
 Prodocimo, Iseppo 275  
 Profeti, Maria Grazia 1, 4, 5n, 7n, 8n, 10, 12n-14n, 16n-19n, 23n, 25n, 30n, 31-33n, 35-36n, 61, 62n, 68n, 76n 80-87, 90n, 93n, 96n-97n 131n, 370n, 449n,  
 Prosperi, Adriano 240n  
 Puccini, Dario 358n  
 Pues, Florent 269n  
 Pulci, Luigi 313n  
 Puñonrostro, conte di 238, 239n  
 Puteanus, Erycius 508, 512, 514  
 Puyol y Alonso, Julio 374n  
  
 Quadrio, Francesco Saverio 38n  
 Quevedo y Villegas, Francisco  
     Gómez de 124n, 307n, 313-314, 367, 368n, 369, 397n, 400n, 467-70, 472n, 481-504  
 Quintiliano, Marco Fabio 473n  
 Quinto Fabio Massimo, detto *Cunctator* 195  
 Quondam, Amedeo 227n-228n, 236n, 240n, 279n, 280n  
  
 Ragone, Giovanni 384n, 386n, 389n  
 Rallo Gruss, Asunción 257n-259n, 455n  
 Ramos Smith, Maya 181  
 Rampazzetto, Francesco 273  
 Ranalli, Francesco, 8n  
 Ravisio Testore (Jean Tixier de Ravisy) 257n  
 Recaldini, Giovanni 82  
 Redi, Francesco 519  
 Rega, Lorenza 393n, 451n, 457n  
 Reichenberger, Kurt 80  
 Reichenberger, Roswitha 80  
 Rennert, Hugo 80n  
 Renzi, Anna 51  
 Rey Hazas, Antonio 375n, 486n  
 Rey Sayagués, Andrés de 81n  
 Rey, Alfonso 368n  
 Rhodes, Dennis 274n  
 Ricci, Vittorio 36n  
 Ricciardi, Giovan Battista 1-30  
 Richardson, Samuel 173  
 Rico, Francisco 371n, 433  
 Ricuperati, Giuseppe 483-84n, 491n  
 Ridolfi, Luigi 8  
 Riley, Edward C. 139n  
 Rinuccini, Giovanni Battista 323n  
 Rinvigoriti, accademia dei 6, 15, 16n, 17 e n  
 Ripa, Cesare 252  
 Rivera, bachiller 232n  
 Rizzo, Gino 32n  
 Rodari, Gianni 349  
 Rodigino, Celio (Ludovico Richieri) 257n  
 Rodríguez Cacho, Lina 258n  
 Rodríguez Cepeda, Enrique 97n  
 Rodríguez Cuadros, Evangelina 258n  
 Rojas Zorrilla, Francisco 49, 62  
 Rojas, Carlos 307n  
 Roncero, Victoriano 393  
 Rosa, Salvatore, 7-10, 11, 24, 49  
 Rosand, Ellen 4n, 34n, 52n, 55-56n, 58n  
 Rosello, Lucio Paolo 250, 251n  
 Roseo da Fabriano, Mambrino 257-306, 359n  
 Rossi, Massimiliano 7n  
 Rosso Gallo, Maria 397n  
 Rota Ghibaudi, Silvia 322n, 324n,  
 Rousseau, Jean Jacques 173  
 Rozas, Juan Manuel 307-308, 312-314, 317n  
 Ruano de la Haza, José María 135n  
 Rubiera, Javier 130, 146n

- Rubio González, Lorenzo 225  
 Rueda, Lope de 122n  
 Ruffinatto, Aldo 358n, 397n  
 Ruiz de Alarcón, Juan 122n  
 Russo, Emilio 312n, 314n-315n
- Saavedra Fajardo, Diego de 505-519, 521, 523, 525-527  
 Sacchetti, Giulio 315-316  
 Sagredo, Giovanni 364n  
 Sala Valldaura, Josep Maria 177n  
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo 487n  
 Salazar Ramírez, María Soledad 231n, 232n  
 Salcedo, Mateo de 103n  
 Salici, Andrea 361n  
 Sallustio Crispo, Gaio 501  
 Salvetti, Piero 8  
 Salviati, Giacomo, duca 40n, 64  
 San Bernardo, Martino di, R.P.D. 83  
 Sánchez Aguilar, Agustín 129n  
 Sánchez Escribano, Federico 307n  
 Sánchez García, Encarnación 258n  
 Sancio IV, re di Castiglia 381  
 Sandoval y Rozas, Bernardo 227n  
 Sandoval, fray Prudencio de 202n  
 Sanesi, Ireneo 17n  
 Sanmartín Bastida, Ramón 486  
 Sansovino, Francesco 270-275, 278  
 Sansovino, Jacopo 270n  
 Santillana, Marqués de 495  
 Santoro, Mario 234n  
 Santos Cipriano, Manuel 177  
 Santos, Teresa de 477  
 Sarasa, Esteban 493n  
 Sardelli, Maria A. 459n  
 Sarpi, Paolo 483  
 Sassoferrato, Bartolo di 475  
 Savoia-Nemours, Maria Giovanna Battista di, duchessa di Savoia 488  
 Savoia, Margherita di, duchessa di Mantova e viceregina di Portogallo 323  
 Scaglia, Giacomo 368n
- Scaligeri dalla Fratta, Camillo (pseud. di Adriano Banchieri) 366n  
 Scaligero, Giulio Cesare 249  
 Scamuzzi, Iole 315n-316n  
 Schopenhauer, Arthur 529, 531, 536, 538n, 539, 541n  
 Schwartz, Lía 314  
 Segneri, Paolo 486  
 Segre, Cesare 278n, 445n  
 Semerari, Furio 535n  
 Seneca, Lucio Anneo 327, 500-501  
 Senesio, Alessandro 360n  
 Sepúlveda, Jesús 35n  
 Serafino da Fermo, vedi Aceti de' Porti, Serafino  
 Serés, Guillermo 248n  
 Serralta, Frédéric 130n, 143n  
 Serrano, Eliseo 493n  
 Sevilla Arroyo, Florencio 375n, 487n  
 Sevilla Muñoz Julia 458n, 459n  
 Sevilla Muñoz Manuel 458n, 459n  
 Sforza, Francesco, duca di Milano 379, 381  
 Shergold, Norman D. 80n-81n  
 Sieber, Harry 400n  
 Símini, Diego 32-33n, 49n, 368n  
 Simonatti, Selena 231n  
 Sklovskij, Victor 445  
 Smith, Paul Julian 314  
 Sobejano, Gonzalo 314  
 Solino, Gaio Giulio 257n  
 Sorgenti, accademia dei, 6, 12n, 14n, 15, 18 e n  
 Speciale, Emilio 241n  
 Spera, Lucinda 393n  
 Spielberg, Steven 340  
 Spinola Balbi, Artemisia, marchesa di Piovera 518  
 Spinola Genovese, Agostino 519  
 Spinola, Bartolomeo 321n  
 Stangalino, Sara Elisa 55n  
 Steiner, George 392n  
 Stetten, Giovanni da 364n, 373n  
 Stoutz, Mahlon L. 31n, 68n, 97n  
 Stradella, Alessandro 5n, 10n, 62n  
 Stravaganti, accademia degli 22

- Strozzi, Giovan Battista 311  
 Strozzi, Giulio 36n, 39, 53  
 Strozzi, Maddalena 264n  
 Strozzi, Niccolò 3, 32, 34n  
 Strozzi, Pietro 366  
 Suárez de Figueroa, Cristóbal 313n  
 Sullivan, Henry W. 31n, 68n  
 Susini, Pietro 4, 6, 11, 15
- Tacito, Publio Cornelio 328, 330, 506  
 Tagliazucchi, Girolamo 484  
 Tallini, Gennaro 266n  
 Taravacci, Pietro 79n  
 Tarcagnola, Giovanni 266n  
 Tárrega, Francisco Agustín 101n  
 Tarsia, Paolo Antonio di 487, 499, 500  
 Tasso, Torquato 312, 313n, 350, 519  
 Tedesco, Anna 34-36n, 39-40n, 46n, 54n, 73, 77  
 Téllez, Gabriel vedi Tirso de Molina  
 Teresa di Avila, o di Gesù, santa 246, 335, 336, 359n  
 Terracini, Benvenuto 403n  
 Tesseri, Teodoro 275  
 Testa, Bartolomeo 264  
 Testa, Enrico 450n  
 Testaverde, Anna Maria 9n, 24n, 52n  
 Testore, vedi Raviso Testore  
 Tinto, Alberto 262n, 264n., 268  
 Tirso de Molina (pseud. Téllez, Gabriel) 2, 3, 16, 19, 32, 46n, 68-69, 84, 91, 535n, 116, 118n, 122n  
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 270n  
 Tocco, Vittorio di 525, 526n  
 Tomasini, Cristoforo 82  
 Tommaso d'Aquino, santo 228n  
 Torres Naharro, Bartolomé 122n  
 Torres, Luc 373n, 378n, 381n  
 Torres, Milagros 130  
 Trambaioli, Marcella 72n  
 Tramezzino, Francesco 262n  
 Tramezzino, Michele 261-264, 266-275
- Trasibulo, tiranno di Mileto 329n  
 Trecca, Simone 35-36n  
 Trento, Bartolomeo da 192  
 Trevisan, Camillo 270n  
 Trigueros, Cándido María 176-177  
 Trovato, Paolo 280n  
 Truffaut, François 340n  
 Tuilio, Giovanni 362n
- Ubaldi, Baldo degli 475  
 Ulloa, Alfonso de 262, 263n, 274n,  
 Urbina, Isabel de 111  
 Urzainqui, Inmaculada 181  
 Urzáiz Tortajada, Héctor 79n  
 Usula, Nicola 5n, 62n
- Vagnoni, Debora 251n  
 Vaíllo, Carlos 322n  
 Vaiola, Andrea 83  
 Vaiopoulos, Katerina 5n, 35n, 62n, 84n, 131n  
 Valaresso, Zaccaria 171n  
 Valbuena Briones, Ángel 47n  
 Valente, Ferruccio 488  
 Valerio, Massimo 257n  
 Valetta, Giovan Battista 485  
 Valla, Lorenzo 249  
 Valladares, Rafael 323n-325n  
 Vallejo, Manuel 86n  
 Vallés, José 183  
 Valli, Annamaria 490n  
 Vangelista, compagnia del 4, 6, 14n  
 Varén de Soto, Basilio 323n, 325  
 Varey, John E. 80n-81n  
 Vartolo, Maddalena 36n, 40n  
 Vázquez, Antonio 321-334  
 Vázquez, Sebastián 98n  
 Vega Carpio, Lope de 2, 3, 32, 34n, 45-46, 47n, 48, 50, 54-55, 58, 67-69, 71-73, 76, 84, 89, 101-121, 122n, 126, 129n, 130-133, 135n, 149-150, 161, 312, 314-318, 338  
 Vega García-Luengos, Germán 79n, 80-81, 82n  
 Vega, Andrés de la 80n, 81n  
 Vélez de Guevara, Íñigo, conde de Oñate 91, 467, 469, 525-527  
 Vélez de León, Juan 308n

- Venier, Antonio 264  
 Ventura, Edoardo 365n, 370n  
 Vera, Luis de 316n  
 Vialardi, Francesco Maria 366  
 Vigilante, Magda 33n  
 Villalón, Cristóbal 232  
 Villamediana, Juan de Tassis y  
     Peralta conte di 307n, 314, 317-  
     319  
 Villaquirán, Juan de 261  
 Villarini, Andrea 393n  
 Villegas, Alonso de 359  
 Villifranchi, Giovanni Cosimo 10 e  
     n, 15, 16n, 17n  
 Viñao, Antonio 454n  
 Virgilio Marone, Publio 196, 376,  
     484  
 Virués, Cristóbal de 101  
 Vitellio, Aulo, imperatore romano  
     362n  
 Viti, Paolo 32n  
 Vitse, Marc 130n  
 Vittorio Amedeo II Francesco di  
     Savoia, re di Sardegna 489  
 Vivar, Francisco 97n  
 Viviani, Bartolomeo 8, 49  
 Viviani, Giovan Battista 10  
 Viviani, Vincenzo 8, 49  
 Vuelta García, Salomé 1n, 2n, 4n,  
     5n, 14n, 17n, 22n, 23n, 30n, 32-  
     34n, 40n, 49n, 64n, 68n, 72n  
 Walker, Thomas 33-34n, 36n, 39n,  
     52n  
 Weaver, Norma Wright 14n, 16n,  
     17n, 18n  
 Weaver, Robert Lamar 14n, 16n,  
     17n, 18n  
 Westwater, Lynn 273n  
 Whenham, John 36n  
 Whitmarsh, Tim 339  
 Williams, Robert H. 322, 324n,  
     326n, 330  
 Williamson, Edwin 139n  
 Wilson, Edward M. 149n  
 Woods, Michael J. 314  
 Yaneti, Francesco (?) 316  
 Zamora Vicente, Alonso 500n  
 Zangheri, Luigi 3n  
 Zanolli, Serenella 393n, 403n, 451n  
 Zappi, Giovanni Batista 519  
 Zayas, María de 118n  
 Ziletti, Francesco 353  
 Ziletti, Giordano 264-268, 270n,  
     271, 273  
 Zimic, Stanislav 161  
 Zorzisto, Luigi (pseud. di Giulio  
     Strozzi) 39n





COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/dslf/pubblicazioni>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmlausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langelì, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.

- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzioni di toscanos por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acherenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippe: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.

- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante e W. Nardon, 2011.
- 136 S. Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.



I saggi che qui si raccolgono nascono dalla convinzione che in epoca moderna i diversi livelli di riscrittura di un testo, dalla traduzione alla trasposizione intersemiotica, si inscrivano in una rete di relazioni complesse da indagare in una prospettiva interdisciplinare. Tale presupposto, condiviso da Anna Bognolo, Fausta Antonucci, Valle Ojeda e Marco Presotto, promotori, con la scrivente, del convegno internazionale svoltosi a Trento dal 5 al 7 ottobre 2011: «Il Prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)», è stato accolto con entusiasmo dai partecipanti al Progetto PRIN 2008, «Relazioni intertestuali fra Spagna e Italia: riscritture e traduzioni» coordinato da Giulia Poggi dando poi vita al presente volume. La ricerca parte dalla constatazione che il panorama geografico e culturale di riferimento è fondamentalmente policentrico: oltre ai luoghi e istituzioni dell'Italia spagnola e all'asse che unisce Madrid e la curia romana, emerge l'importanza di altri centri di irraggiamento e di interconnessione, fra i quali spicca ovviamente Venezia, ma anche Firenze per il ruolo svolto nella sedimentazione del repertorio spagnolo in Italia. Ricordiamo fra le altre tre principali direttrici nell'indagine sottesa agli studi presentati: l'accento sulle relazioni biunivoche fra le letterature italiana e spagnola come contesto privilegiato in cui sorgono nuovi generi e contaminazioni che vanno ben al di là dell'orizzonte del Siglo de Oro; lo studio delle traduzioni e adattamenti, condotto approfondendo sia la prospettiva linguistica e teorica sia il contesto storico ed editoriale, e la presentazione di risultati che documentano un'attenzione più consapevole da parte del mondo editoriale italiano verso la letteratura spagnola dei Secoli d'Oro e la sua proiezione europea.

€ 13,00 i.c.